



ETHNOSCÉNOLOGIE EN ACTES : TERRAINS ESTUDIANTINS

Textes corrigés, réunis et présentés par Virginie Johan



UFR THÉÂTRE DE PARIS-8, LICENCE 3, Cours UE17 EC17, Année 2019-2020

Actes des articles réalisés par les étudiants dans le cadre du cours de Virginie Johan :

Ethnoscénologie : champs, terrains, méthodes

Avec mes remerciements à Raphaëlle Doyon pour sa collaboration

Actes consultables à la Bibliothèque universitaire de l'Université Paris-8

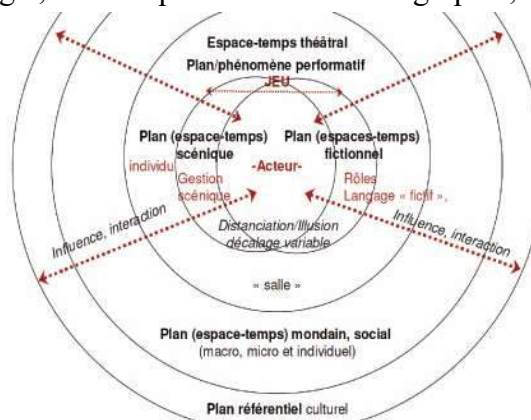
Impression : Atelier reprographique de l'Université Paris-8 Vincennes-Saint-Denis

***N.B. La première version imprimée de ces Actes, réalisée en 48 heures, comportera peut-être encore quelques coquilles.
Elle sera corrigée ultérieurement.***

ETHNOSCÉNOLOGIE : CHAMPS, TERRAINS, MÉTHODES

Introduction, par Virginie Johan

Les « arts du spectacle vivant », portés par l'homme au présent, convoquent par définition la recherche anthropologique. Ils lui somment de s'appliquer à leurs espaces-temps performatifs singuliers et s'offrent comme des laboratoires d'analyse privilégiés de l'homme et de la société. Les univers composant l'événement performatif – espaces-temps sociaux, mais aussi scéniques (relatifs à la production du « spectacle ») et fictionnels (relatifs à « la fiction » représentée) –, avec chacun l'homme agissant – l'acteur – en leur cœur, réfléchissent « le monde », « leur monde », tout en agissant sur eux, dans un réseau d'interactions à analyser. Ici intervient l'ethnoscénologie, avec en premier lieu l'ethnographie, le terrain et ses méthodes.



L'objectif de mon cours est de faire découvrir pratiquement aux étudiants la perspective et les méthodes ethnographiques, appliquées à des pratiques performatives contemporaines de tous types. Les étudiants enquêtent individuellement sur « un terrain » de leur choix : l'intègrent et s'y immergent, ou prennent du recul sur un terrain qu'ils ont déjà investi, font des recherches bibliographiques à son propos, prennent des notes dans leur carnet de terrain, les rédigent, complètent l'enquête – et leurs notes rédigées et corrigées au fur et à mesure par l'enseignant. Cette discipline de notation, d'écriture et de réécriture doit être expérimentée très régulièrement par chacun. Chacun rend deux travaux intermédiaires de deux pages et corrige ces écrits, qu'il intègre ensuite à un plus vaste article, lui-même résultat d'une deuxième phase de travail : sélection, organisation et présentation de l'information.

Je dois bien avouer que, tout en visant l'objectif de l'écriture ethnographique – d'où les « je remarque que » (qui d'autre observe que l'observateur ?) et les phrases passives (chaque action a son sujet) ont notamment disparu –, il a fallu travailler la méthodologie du travail universitaire générale et rappeler à chacun, voire enseigner de A à F, quelques règles élémentaires de langue française¹.

¹ Par ex. : « écrire des phrases », avec une majuscule, un sujet, un verbe, un complément et un point.

Les textes réunis ici constituent le quatrième volume d'études ethnoscéenologiques réalisées par mes étudiants, en cinq années d'enseignement à Paris-8. Les étudiants ont conçu progressivement ces textes en seulement onze semaines, et les ont repris deux fois (après correction par l'enseignant), avant d'envoyer une version définitive à distance le 13 décembre 2019 (avant-dernier cours de mon semestre chargé de « chargée de cours »). Certains articles sont de petites œuvres ayant fait l'objet d'un travail très régulier et appliqué, tandis d'autres ont été achevés (ou pas, d'ailleurs) dans l'urgence et mériteraient encore un travail complémentaire. Chaque texte retrace en tout cas concrètement le terrain et tente de l'expliquer d'une façon à la fois vivante et universitaire. À ce titre et parce qu'ils concourent au développement de l'ethnoscéenologie et à la connaissance du milieu spectaculaire parisien ces travaux d'étudiants me semblent mériter d'être diffusés, même si cela reste seulement, pour le moment, dans le cadre de l'UFR-Théâtre et de la bibliothèque universitaire de Paris-8.

À noter : les textes ont été finalisés dans un grand « rêve général » contre la réforme des retraites, en pleine grève des transports et de mouvement étudiant contre la précarité. Plusieurs textes traduisent bien, cette année, une conscience et un engagement politique. Plusieurs terrains singuliers retracent bien certaines dérives et problématiques qu'affronte la jeunesse.

À noter aussi : sept étudiants sur seize suivaient parallèlement le cours « Théâtre et socio-anthropologie : observer, analyser, créer » de Raphaëlle Doyon. Leurs travaux ont aussi bénéficié des exercices, des apports théoriques, bibliographiques et pédagogiques de ma collègue, que je remercie pour avoir à nouveau « partagé les terrains » : nos étudiants ont pu se concentrer sur un seul terrain et même, cette année, rendre un écrit commun aux deux cours.

Ce Cru 2019-2020 se présente en deux parties comprenant chacune huit textes.

Une première partie « contexte » couvre certains aspects de la scène sociale et professionnelle actuelle en Île-de-France : Mariama pose le cadre avec ses week-ends à l'armée, mais Raouf le fait éclater avec son travail au noir sur les chantiers, et Salla renchérit avec ses « billets » de *fatou-fatou* cherchant elle aussi à survivre. Pendant ce temps, Maeva et Rosalie travaillent aussi, pour l'une à Carrefour, pour l'autre au théâtre Marigny, sans que l'on sache bien lequel de ces lieux offre la meilleure qualité de vie au travail. Puis Léanid traverse l'espace et les époques tel un dieu russe, mais Léa puis Marie nous ramènent à Paris, dans les squats et dans la rue, pour retracer certains engagements politiques collectifs du moment.

La deuxième partie présente des éclats de performances : le cadre des disciplines sportives du tir à l'arc et de l'athlétisme (avec deux beaux textes de Coralie et d'Elie) est à nouveau chamboulé, avec Bertille qui fait danser les fauteuils, pendant qu'Athoumani krumpe. S'ensuivent des cours et stages plutôt réjouissants : danser la joie sur des rythmes africains avec Mamadou, redevenir enfant en Bourgogne avec Noémie, aller toujours un peu plus au-delà des limites avec Erwan... Ces Actes s'achèvent évidemment sur un Acte utopique : celui d'Emma.

TABLE DES MATIÈRES

CONTEXTE (SCÈNES SOCIALES CONTEMPORAINES)

Mariama Diallo	9
Réserviste à l'armée : « prêt à... en mesure de... »	
Abderraouf Arroudj	25
Sur les chantiers au black de Paris : rapport de terrain d'un étudiant-ouvrier algérien	
Salla Dieng	35
Billets de terrain d'une <i>fatou-fatou</i> de la Tour Eiffel	
Maëva Tautiva	41
Dans les coulisses du secteur caisse du Carrefour d'Aubervilliers	
Rosalie Sinsou	49
Ouvriers et ouvrières : les invisibles du Théâtre Marigny, « le plus beau théâtre du monde »	
Leanid Bialiayeu	57
Une rencontre à la cathédrale russe de la Sainte-Trinité du quai Branly : Entretien avec Jean D., musicien et Fidèle	
Léa Lebarbier	
A la découverte du Jardin Denfert	65
Marie Attal	73
De l'amphi à la rue : l'histoire au présent du début d'un mouvement social étudiant (et pas que)	

ÉCLECTISMES PERFORMATIFS

Coralie Twardawa	85
Introduction à l'apprentissage de la maîtrise de l'arc : les entraînements encadrés à la Compagnie d'arc de Saint Germain-sur-Morin	
Elie Libong	95
À vos marques... Prêt... feu... Restez ! Entraînements chez les catégories jeunes en athlétisme au Club UNIA 19	
Bertille Legoux	85
Ateliers de Danse Contact Improvisation avec des personnes à mobilité réduite : enquête de terrain en séjour adapté	
Athoumani Mouchid	111
KRUMP à Bouncing Walls	
Noémie Dupont	121
Une semaine de stage en Bourgogne : les enfants montent leur spectacle	
Mamadou Lamine Sylla	131
La joie de danser : de l'Afrique de l'Ouest au centre Mombaye de Paris 20	
Erwan Joyeux	139
Répétitions d'improvisation au Théo-Théâtre : troupe « À l'improviste »	
Emma Lopes	147
Les utopies de l'Ecole Auvray-Nauroy	

CONTEXTE (SCÈNES SOCIALES CONTEMPORAINES)

Mariama Diallo	9
Réserviste à l'armée : « prêt à... en mesure de... »	
Abderraouf Arroudj	25
Sur les chantiers au black de Paris : rapport de terrain d'un étudiant-ouvrier algérien	
Salla Dieng	35
Billets de terrain d'une <i>fatou-fatou</i> de la Tour Eiffel	
Maëva Tautiva	41
Dans les coulisses du secteur caisse du Carrefour d'Aubervilliers	
Rosalie Sinsou	49
Ouvriers et ouvrières : les invisibles du Théâtre Marigny, « le plus beau théâtre du monde »	
Leanid Bialiayeu	57
Une rencontre à la cathédrale russe de la Sainte-Trinité du quai Branly : Entretien avec Jean D., musicien et Fidèle	
Léa Lebarbier	65
A la découverte du Jardin Denfert	
Marie Attal	73
De l'amphi à la rue : l'histoire au présent du début d'un mouvement social étudiant (et pas que)	

Réserviste à l'armée : « Prêts à... en mesure de... »

par Mariama Diallo

Lorsque l'esprit militaire abandonne un peuple, la carrière militaire cesse aussitôt d'être honorée, et les hommes de guerre tombent au dernier rang des fonctionnaires publics.

On les estime peu et on ne les comprend plus.

Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, 1840²

Ce samedi 28 septembre, à 11 heures, a lieu la « Passcom » ou passation de commandement. Pendant cette cérémonie officielle, organisée tous les deux ans, un chef d'unité « passe la main » à un autre. Dans ce cas-ci, il s'agit du départ du Commandant Cavignac et de l'arrivée du Capitaine Themine. Nous arrivons en « ordre serré » (OS)³, avec nos armes en position « portée »⁴. Puis nous nous postons face au Lieutenant-Colonel Navarro. Debout devant son pupitre, il nous met au « garde-à-vous » puis au repos, et commence son discours officiel annonçant la passation. La musique enregistrée d'une fanfare annonce ensuite l'arrivée du Commandant Cavignac. Il prononce son discours de départ et remercie l'escadron qu'il a « fièrement représenté durant ses deux belles années ». Puis la fanfare retentit encore, cette fois pour annoncer l'arrivée du Capitaine Themine. Les deux Chefs d'escadron (CEN) s'alignent, puis se positionnent face à face et échangent leur place, dans le plus grand silence. En gage de bienvenue, le nouveau Chef reçoit le fanion de notre escadron, transmis par l'Adjudant-chef Robert. Ce moment très solennel est pour nous, réservistes, beau à voir, malgré notre posture immobile, inconfortable et dure à tenir : c'est officiel, le Capitaine Themine est notre nouveau Commandant d'unité (CDU).

Après cette bonne demi-heure passée debout sous un vent frais, nous marchons maintenant au pas cadencé, en chantant *La Strasbourgeoise*⁵ devant les hauts gradés présents, jusqu'au réfectoire. Un apéro-déjeunatoire y est prévu. Nous saluons la salle, au « garde-à-vous » accompagné d'un « coup de bouc »⁶, puis ôtons nos tricornes et képis. Sur trois tables en forme de « U » sont disposés amuse-gueules, tartes, plats, boissons et autres denrées. Nous

² Voir : Éric Letonturier, « Reconnaissance, institution et identités militaires », *L'Année sociologique*, vol. 61, -2, 2011, p. 323-350.

³ Terme du domaine militaire, désignant la manière de regrouper des hommes et de les faire manœuvrer ensemble.

⁴ La main droite vient frapper « la poignée-pistolet » de l'arme, pouce replié à l'intérieur de la main.

⁵ Voir *infra*.

⁶ Le « garde-à-vous » consiste en un mouvement rapide et sonore où les mains viennent claquer les cuisses, puis restent à la couture du pantalon. La jambe gauche se colle à la jambe droite de manière à joindre les pieds dans un mouvement sec. Le « coup de bouc » est un autre salut militaire effectué tête nue et à l'intérieur d'un bâtiment : on bascule légèrement la tête d'arrière en avant, comme dans un hochement de tête.

attendons l'accord de nos supérieurs pour nous servir, dans le respect d'une règle du Gloutch⁷, qui consiste à servir en priorité les gradés puis les simples « militaires du rang »⁸.



« Porté Arme » : Soldat Résidant, Sdt Coulon, Sdt Knotzer, Sdt Diallo (moi-même), Sdt Bec et Brigadier Mandelin à Montlhéry, 2019

« Fiers et Volontaires » : voici la devise de mon escadron, l'ET6, 6^{ème} Escadron de transport du 121^{ème} régiment du train de Montlhéry (91)⁹. Je suis arrivée dans ce régiment le mardi 23 avril 2019. Cette date a signé le début de mon intégration à la 29^{ème} Formation militaire initiale de réserve (FMIR), après plus d'un an de démarches administratives de ma part¹⁰. J'ai ensuite effectué le stage qui m'a permis de devenir militaire réserviste. Pour cela, j'ai passé mes deux premiers jours au régiment, puis je suis partie avec mes camarades au camp du Ruchard dans l'Indre-et-Loire, pour finaliser l'entraînement. À la fin de ce séjour, le 4 mai 2019, ont eu lieu des évaluations. J'ai obtenu une bonne moyenne ainsi que des bons retours qui m'ont permis de continuer mon chemin avec l'Armée de Terre. J'ai ensuite signé un contrat pour cinq ans, renouvelable à son issue. Depuis lors, je suis officiellement le soldat Diallo Mariama, matricule 1892010830 appartenant au deuxième peloton¹¹ du sixième Escadron de transport aux ordres

⁷ Vocabulaire militaire : cocktail déjeunatoire ou dînatoire, sympathique et souvent bien arrosé.

⁸ La hiérarchie des grades militaires est composée de trois grandes catégories : les militaires du rang, les sous-officiers et les officiers. Voir : <http://www.reserve-citoyenne-paris.org/2018/10/les-grades-de-l-armee-de-terre.html>

⁹ Cet escadron est l'héritier du 121^e escadron automobile du train, créé le 1^{er} octobre 1920 à Mayence, à partir des sections du « service automobile » de l'armée du Rhin qui ont participé à la Grande Guerre (1914-1918).

¹⁰ Ces démarches ont notamment consisté à : m'inscrire en ligne sur le site de la réserve opérationnelle, prendre rendez-vous dans un CIRFA, me soumettre à une visite médicale, puis à un entretien de recrutement. J'ai aussi accompli des formations théoriques et fourni des documents multiples (pièce d'identité, extrait de casier judiciaire vierge, formulaire, lettre de motivation, CV, etc.).

¹¹ Un peloton est la subdivision organique d'une unité d'un escadron. Il est parfois désigné sous la lettre « P ».

du Capitaine Themin. Je viens à l'escadron durant certains week-ends, selon des dates imposées et mes disponibilités, et parfois pour de plus longues périodes, selon les missions reçues.

Les militaires de la réserve sont mobilisés à temps partiel, car dans la vie civile, ils ont un autre métier. Le mien, pour l'heure, c'est d'être étudiante, tutrice et *baby-sitter*, par exemple. Mais être militaire est un travail comme un autre, qui me semble mériter d'être respecté. Après avoir été réservé essentiellement aux hommes, désormais l'armée est accessible aux femmes, qui ont la chance de prendre possession de ce métier. Que ce soit pour du travail administratif ou de terrain, elles sont en théorie au même niveau que les hommes : « Il n'y a pas de sexe à l'armée, que des soldats ! », entend-on souvent. Cependant, les personnels masculin et féminin sont distingués – on appelle les effectifs féminins « les Féminines ». Ces « Féminines » ont moins d'aptitudes physiques à remplir que le personnel masculin¹². Elles touchent cependant le même salaire que les hommes¹³.

Dans cet article, je présenterai le déroulement d'un week-end de réserviste, en synthétisant le contenu des journées¹⁴. Je tenterai de dégager certains codes militaires et moments caractéristiques de cette profession normée, où alternent notamment séquences d'entraînement et temps de pause. En quoi consiste ce métier ? Que font les réservistes aujourd'hui ? Quelle est leur place dans la société ? De nos jours, peu de militaires s'expriment là-dessus, car les informations et les missions sont confidentielles¹⁵. Cette étude de terrain apportera donc une information sur un champ peu connu. En parler, c'est aussi faire évoluer les choses et ne pas s'en tenir qu'aux seules raisons de l'engagement¹⁶.

L'arrivée à l'escadron : une mise en condition drastique

Quand on arrive au régiment, les habitudes et les normes sociales que nous suivons dans notre vie civile changent. On se formate à de nouvelles règles. Cela passe par une transformation mentale et physique et commence par une transformation vestimentaire. On dit adieu à notre

¹² Par exemple, pour le rallye sportif organisé à l'escadron, chaque année, les hommes doivent faire 12 tractions et 50 pompes et les femmes seulement 5 tractions et 26 pompes, pour avoir le maximum de points.

¹³ Le salaire est versé deux mois après la mission effectuée. Lors de ma formation militaire initiale de réserve, aucun de mes camarades n'a reçu le même solde et ne l'a reçu au même moment, bien que nous sommes censés recevoir ce solde le 25 du mois. En théorie, la paye est de 46 euros par jour en instruction, et de 58 euros par jour pour un travail de terrain.

¹⁴ Données collectées à partir du week-end des 13-14 septembre 2019 jusqu'au week-end du 9/10 novembre 2019.

¹⁵ La plupart des informations mentionnées ici sont « classées confidentielles ». C'est pourquoi les faits détaillés sont soumis à des modifications de patronymes et de lieux pour le respect de mon engagement, de mon contrat et de mes collègues.

¹⁶ À ce sujet, voir : François Lecointre, « L'action militaire aujourd'hui : un sens à partager », *Inflexions*, vol. 1, no. 1, 2005, p. 89-101.

style vestimentaire, qui nous définit en partie, pour se parer en tenue militaire. Nous revêtons un *tee-shirt* couleur coyote sous une chemise « F1 »¹⁷ couleur kaki, dont le col doit ressortir sur la veste de treillis. Nous mettons un pantalon associé, remontons nos grosses chaussettes vertes et épaisses jusqu'aux genoux, puis les plongeons dans nos chaussures, des *rangers* Haix marrons. Une femme doit s'assurer d'avoir un beau chignon légèrement haut ; quant à l'homme, il doit s'être rasé à blanc la barbe et la moustache et avoir les cheveux courts. Nous plaçons sur cette tête bien nette un béret de couleur marine dans une position précise : penchant à gauche, insigne placé juste au-dessus de l'œil droit. La règle veut qu'on puisse placer deux doigts au niveau du front et abaisser et aplatir le béret pour qu'il retombe légèrement sur l'oreille gauche. Cela permet de « ne pas ressembler à un boulanger », pour citer le Brigadier-Chef Vidalie¹⁸. La mise en forme du béret se prépare en amont, car nous avons peu de temps pour nous habiller (environ dix minutes). Une coutume veut que, lorsqu'on arrive dans un lieu intérieur et fermé, on retire ce béret pour le glisser, roulé convenablement, dans la poche droite de notre pantalon¹⁹. Les salutations varient en fonction des situations : par exemple, nous saluons par un « coup de bouc » en intérieur et par un « salut réglementaire »²⁰ en extérieur.

Place d'armes et emploi du temps

Vers 6 heures 30, revêtus de nos uniformes, nous nous retrouvons sur la place d'armes²¹, en bas de notre bâtiment, rangés par pelotons, dans cet ordre : les gradés sont sur la première ligne, avec, à leur droite le Sergent puis le Lieutenant de chaque peloton. En l'absence de gradés, les plus grands se mettent devant et les autres, non gradés, se placent derrière. Cela illustre le fait que l'armée française est structurée et cherche à mettre ses points forts en avant (et à dissimuler ce qui ne l'arrange pas). Nous sommes au départ en position de repos : mains derrière le dos (poing droit fermé et main gauche encerclant le poignet droit), jambes écartées

¹⁷ Sorte de *sweat-shirt* militaire avec un col.

¹⁸ Propos recueillis lors de ma Formation militaire initiale de réserve, le 4 mai 2019. Ce jour signa la validation de mon entrée dans l'armée. Les jeunes recrues en formation portent des chapeaux de brousse. Le béret marque le passage d'un niveau à un autre.

¹⁹ Cette coutume découle de l'ère médiévale. Lorsqu'un chevalier pénétrait dans la demeure de son seigneur, il retirait son casque ou son heaume pour présenter sa nuque nue et sa tête baissées, en signe de respect et de confiance envers son souverain (car celui-ci pouvait alors lui couper la tête). Aujourd'hui, la tradition se perpétue dans d'autres domaines de la vie sociale française. Par exemple, il est assez malvenu de ne pas retirer sa casquette quand on entre en classe.

Voir : <http://generalkulture.blogspot.com/2012/06/petites-explications-de-politesse.html#.XdVezdVKjiU>

²⁰ Ce salut consiste à porter la main droite à hauteur de la tempe avec les doigts tendus et joints, paume visible, dans l'axe du bras.

²¹ Lieu de rassemblement où l'on assiste à la levée des couleurs et aux instructions du jour.

à largeur d'épaules, buste droit et tête haute (avec le menton légèrement relevé). Tant que le rassemblement n'a pas officiellement commencé, nous pouvons nous « mettre en condition » (c'est-à-dire retoucher notre tenue), nous détendre et discuter un peu. Le Soldat Coulon²² et moi-même, qui faisons partie du même peloton, arrivons souvent parmi les derniers, car l'information n'est pas montée à notre étage assez rapidement. Nous nous plaçons discrètement dans le rang et vérifions que la tenue de l'une et de l'autre est parfaite. Nous nous sommes nommé les « minitaires », en référence au fait qu'en « ordre serré », nous sommes toujours derrière, de par notre « mini » taille (en comparaison à celle des hommes à l'avant). Généralement, nous attendons les yeux fixés droit devant, et observons le bâtiment en essayant d'apercevoir, à travers les fenêtres, les effectifs restés en haut.

Place d'armes, devant le bâtiment de l'ET6, le samedi 28 septembre 2019²³



Quand le Sous-officier adjoint (SOA), l'Adjudant-chef Robert²⁴ arrive, nous reprenons notre concentration et écoutons ses ordres. Il prépare l'arrivée du Capitaine, puis va lui-même se placer dans son peloton. Le Capitaine arrive par la porte centrale, se place au milieu, face à nous, et nous met au « garde-à-vous » – « vous ! », profère-t-il sur un ton autoritaire²⁵ –, puis nous salue en tournant la tête de gauche à droite. Ensuite il annonce « repos » et nous informe laconiquement du contenu du week-end (préalablement établi sur un tableau dans le couloir du premier étage) :

*« 8h : Rassemblement, 8h30 : Perception, 9h : PO, 11h30 : REMEC,
12h : déjeuner, 13h : combats de trinôme/tirs,
18h : dîner, 19h : OS, 21h : Finex »*

²² Clarisse Coulon, 22 ans, est actuellement en école de Police. On s'est rencontrées lors de la formation initiale des réserves. Nous sommes très proches, avec deux autres « féminines » de notre promotion : les soldats July Knotzer et Manon Szabo.

²³ Photographie prise en revenant de l'armurerie, en fin d'après-midi. Nous avons reçu l'ordre de rentrer au bâtiment et de commencer les « Travaux en commun » (TEC) pour finir notre journée au plus tôt.

²⁴ Cet homme d'une quarantaine d'années a commencé sa carrière après le service militaire obligatoire. Il est au Peloton de commandement logistique, PCL et s'occupe principalement de la gestion du bâtiment.

²⁵ Ce terme est une simplification de l'injonction « garde-à-vous », dans le patois militaire. Il s'entend « vent ».

Comme le montre cet article depuis le début, le vocabulaire militaire est très spécifique et précis. Par exemple, le REMEC est un sigle qui signifie la « remise en condition », qui comprend le repos, la détente, les étirements et la douche. D'autres sigles, tels que PO et OS, seront expliqués plus loin. Par ailleurs, l'emploi du temps varie selon les week-ends, car nous ne faisons pas les mêmes exercices. Ici, j'exposerai la journée précitée, en soulignant l'alternance des efforts physiques et des moments de pause.

Le petit-déjeuner : une première « pause » rapide et normée

À 7 heures, nous partons déjeuner à « l'Ordinaire », au réfectoire, comme nous l'appelons. « Dans l'ordre des colonnes, déboîtez en direction de l'Ordinaire, Marche ! », intime le Sergent Lafarge²⁶. Rangés en colonnes par peloton, nous avançons colonne par colonne : colonne base²⁷, colonne 2, colonne 3 et colonne 4. Quand le dernier de chaque colonne est passé, il crie : « Fin de colonne ! », et le premier de la nouvelle colonne prend le relais, en ces termes : « Reçu en avant ! », et ainsi de suite. Le petit-déjeuner est pris très rapidement, en quinze minutes environ, car le programme qui suit est chargé. Lorsqu'un gradé se lève, il signale que nous devons partir, que nous ayons fini de manger ou pas. Nous repartons alors dans nos chambres pour enfiler notre tenue de parcours d'obstacles (PO) ou de combat, selon l'activité du jour, puis nous dirigeons, soit sur le terrain de sport, soit à l'armurerie.

Perception et remise d'armement

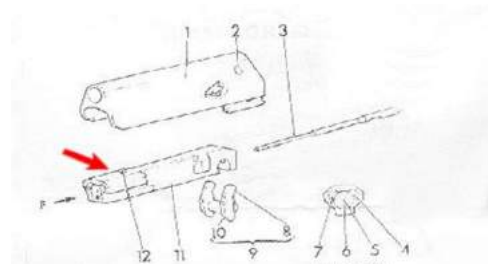
À l'armurerie, nous percevons l'armement, c'est-à-dire notre arme assignée comportant un numéro de série associé à notre patronyme. Il s'agit de FAMAS : Fusil d'assaut de la manufacture d'armes de Saint-Etienne, à la portée maximale de 3200 mètres. Par ordre de peloton, toujours en colonne, nous signons dans un cahier pour confirmer la prise de matériel. Puis, nous effectuons des vérifications d'usage comme celle de la dextérité : l'arme doit être montée du bon côté, à droite ou à gauche, selon que le tireur est droitier ou gaucher. Si elle n'est pas bien montée, nous devons la démonter et changer l'extracteur, l'obturateur et l'appui-joue.

²⁶ Christophe Lafarge est membre du troisième peloton. Il est grand et très sportif. C'est également notre « homme ton » lors du chant en OS (voir *infra*).

²⁷ Il s'agit de la colonne de référence, qui se trouve la plus à gauche vis-à-vis des autres colonnes placées à sa droite.



Corps du fusil et Ensemble mobile et ses composants²⁸



En fin de week-end, à la « remise de perceptions », on devra nettoyer les FAMAS. Le « nettoyage d'armes » est très spécifique et minutieux à faire : il prend environ trois heures. On commence par démonter l'arme et à mettre les petites pièces de l'ensemble mobile dans de l'huile ou du pétrole. Ensuite, on nettoie le corps du fusil avec un torchon blanc, puis avec un coton-tige, pour enlever les résidus de poudre. On passe ensuite le tire-mèche dans le canon pour nettoyer l'intérieur. On réitère plusieurs fois certaines opérations pour être sûr que l'arme soit impeccable. Quand les pièces sont propres, et après l'accord d'un gradé, on la remonte.

Parcours d'obstacles

D'autres fois, après le petit-déjeuner, direction le parcours d'obstacles ! Les obstacles sont variés : certains au sol appellent à ramper, d'autres, en hauteur, à escalader. Ils sont soumis à des techniques de franchissement (mode de passage d'obstacles) et différentes règles. Par exemple, pour ramper, il faut se mettre de profil et pousser le reste du corps avec la jambe extérieure et avec les coudes et pas avec les mains (pour ne pas les abîmer).

July Knotzer et l'Adjudant De Quina sur des obstacles en hauteurs, Montlhéry, 2019



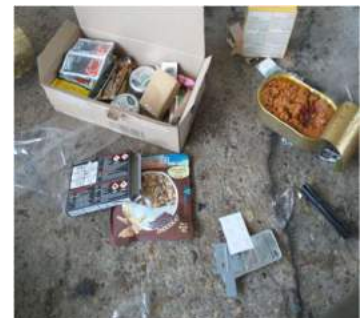
Ces obstacles peuvent être très dangereux : si nous ne faisons pas attention, on peut glisser. Nous sommes souvent pressés, car notre parcours est chronométré. Il faut donc être vigilant sur les règles de sécurité. Pour la poutre d'équilibre (photographie à droite), nous devons grimper puis allonger tout notre corps, crocheter un pied sous la barre et poser la main sur la barre,

²⁸ Illustration issue du site : <https://slideplayer.fr/slide/470176/>

paume vers le haut. Comme le dit, l'Adjudant de Quina²⁹, on doit « prendre trois points d'appui au minimum. Pas besoin de plus que ça ». Ensuite, il faut faire basculer le corps et redescendre en sautant, en s'accroupissant pour amortir la chute et ne pas se blesser. Nous passons un à un, puis attendons la suite des autres obstacles. Après un premier tour collectif, on passe chacun son tour avec des départs décalés. Après, nous procédons à des échauffements collectifs de mise en condition : étirements, pompes, abdominaux, *squats*³⁰ et parfois même de la course.

Déjeuner : une seconde « pause » médiane et décontractée

Pendant la pause déjeuner, les habitudes de chacun reviennent au galop. Nous sommes à nouveau « nous-mêmes » et discutons de toute chose de la vie. Il nous arrive de manger nos « boîtes de rations » de bivouac. Elles sont conçues pour des durées de 12 heures ou de 24 heures. On y retrouve : deux boîtes de conserve à réchauffer (lasagnes, *chili con carne*, lentilles), une boîte de biscuits, des rillettes ou des pâtes, des condiments, des pâtes de fruits, des barres de céréales protéinées, *etc.*, avec du matériel de « mise en œuvre » tel qu'un réchaud, des allumettes, des couverts et des mouchoirs. Je n'en suis pas une grande « fan », à l'inverse de mon camarade le Soldat Robic, à qui je donne la plupart de mes denrées alimentaires. Il les engloutit tout en évoquant parfois le « bon vieux temps » de notre formation³¹. On en profite également pour fumer, un peu plus loin du groupe, pour ne pas le gêner. Généralement, lorsque nous savons que notre repas sera les « boîtes de rations », nous volons le matin à « l'Ordinaire » du pain frais et des couverts en métaux, car la rusticité de ces boîtes est dure pour une grande partie d'entre nous.



Exercices de combat

Certains week-ends, en début d'après-midi, nous allons dans la forêt pour procéder à des exercices de combat. Notre équipement est constitué d'un casque lourd, d'un gilet de

²⁹ Antoine De Quina est rentré dans le corps armé lors du service militaire obligatoire. Il est responsable du quatrième peloton et fut le codirigeant de ma formation militaire initiale des réserves avec le Sous-Lieutenant Martin. C'est un homme plein d'humour et de ressources.

³⁰ Exercice de flexion. On se tient debout, les jambes à largeur de bassin puis on s'accroupit en ayant le dos bien droit. On se remonte et on recommence en expirant à chaque flexion.

³¹ Olivier est un policier de la brigade anticriminalité, dans le civil. Notre rencontre a eu lieu lors de la formation militaire initiale de réserve où nous étions dans le même « golf » (Golf 4), c'est-à-dire le même groupe de travail. Lors notre formation, notre golf, fait de huit membres, était très soudé. Nous ne sommes actuellement pas dans le même peloton, mais nous essayons de nous voir lors des pauses. Notre cri était : « Pliés en quatre pour mieux combattre » faisant référence à notre numéro de groupe et à l'expression « être plié en quatre ».

combat, d'équipements de protections individuelles (EPI, avec gants, coudières et genouillères), d'une paire de lunettes balistiques et de bouchons antibruit (BAB) pour protéger nos oreilles lors des sessions de tirs. Nous avons aussi notre musette, le sac à dos de terrain, et notre gourde. Par groupes de trois, nous arpentons la forêt et ses environs. Lorsque nous apercevons des cibles, nous tirons à blanc. Le but de ces exercices est d'assimiler les trois actes élémentaires d'un militaire : se déplacer, se poster et utiliser ses armes.

Le samedi 19 octobre, je me retrouve avec le Brigadier Karst et la Première classe Pied, deux soldats parmi les six avec qui j'étais partie au rallye des réservistes au camp militaire de La Courtine dans la Creuse³². Nous y avons fini deuxièmes (avec 16/20 de moyenne), et avons rapporté une belle coupe pour notre escadron.



Soldat Ngon, Première classe Maison, 1cl. Pied, Sdt Diallo (moi-même)

Adjudant Coblenz, Lieutenant Mahdi, Maréchal des logis³³ Chea, 1cl Happio et Bri Karst, au rallye de La Courtine

Ce samedi, trois ateliers différents sont proposés : 1) se poster pour ne plus être à vue de l'ennemi et avoir le temps de communiquer notre équipe ; 2) se déplacer, pour passer d'un point A à un point B en suivant plusieurs modes de déplacements, variant selon l'endroit où on se trouve : si l'endroit est dégagé, avec une grande distance à parcourir, on privilégie un passage « en tiroir » ou « en perroquet », tandis que si l'espace est couvert et réduit, on passe « en flash »³⁴ ; 3) utiliser son arme : on simule des actes réflexes pour les tirs. Ces ateliers nous ont été très utiles pour le rallye, car, comme le dit l'Adjudant De Quina, « la note de gueule, c'est le plus gros coefficient : si vous faites des choses propres, alors on est bon les gars ».

³² L'événement s'est déroulé du lundi 21 octobre jusqu'au mercredi 23 octobre.

³³ Le Maréchal des Logis est l'équivalent de Sergent dans les régiments de train (comme au 121^e régiment), pour la cavalerie, l'artillerie et la gendarmerie nationale.

³⁴ Pour des détails, voir : <http://www.guerredefrance.fr/Documents/TRINOME5.pdf>.

Tout ce que nous faisons sur le terrain est d'abord préparé en cours théorique, lors de notre formation ou lors de ces week-ends, où nous revoyons les informations théoriques et pratiques de base. Les cours sont dispensés par les gradés, qui ont chacun un thème de prédilection.



Salle de cours au camp du Ruchard, Avril 2019

Exercices de tir

D'autres fois, nous allons au stand de tirs pour mettre en pratique nos entraînements et tirer à balles réelles avec nos Famas. Huit mannequins en fer sont disposées devant nous. Ils basculent lorsque nous les touchons, que ce soit à bout portant ou par projection secondaire de sables³⁵.



Stand de tir, le samedi 12 mai 2019

Le stand est un long terrain de sable plat présentant plusieurs paliers de tirs : à 200 mètres, 100 mètres, 75 mètres, *etc.*, jusqu'à 5 mètres. Ces paliers sont délimités par des structures en bois indiquant le pas de tir. Nous tirons à partir de cette zone, en restant toujours bien en ligne : personne ne doit tirer si un soldat est dans la zone dangereuse du terrain. Les positions de tir varient en fonction de notre distance. Par exemple, à 200 mètres, on est en position « couché bipied », allongé au sol avec les deux pieds de l'arme sortis ; à 75 mètres, on prend la position « intermédiaire », à genoux ou accroupie ; à partir de 50 mètres, on est debout en « posture

³⁵ Lorsque la balle touche le sol à proximité des cibles, le sable est projeté sur ces dernières, qui se retournent comme si elles avaient été touchées. Grâce à cela, nous validons un grand nombre de tirs, bien que nous ne sommes pas sûrs à 100 % de les avoir vraiment touchées.

contact », le corps légèrement en avant et le canon de l'arme pointé à 45 degrés. Avant tout type de manipulations, un gradé se charge de vérifier, à l'aide d'une longue tige métallique, que nos armes sont vides de balles ou d'éléments qui pourraient obstruer « la chambre » (où les cartouches sont stockées et éjectées). Quand la tige est dans le canon, nous annonçons : « tireur droitier » ou « tireur gaucher » en rackant³⁶, canon orienté dans une direction non dangereuse. Nous passons ensuite de ce « stade 0 », où l'arme est vide et non approvisionnée au « stade 1 » : nous chargeons, mais sans approvisionner l'arme. Pour passer au stade 2, nous récupérons nos cartouches et les chargeons dans nos deux chargeurs (chacun avec une capacité de 25 cartouches). Chaque tir est soumis à des règles de sécurité dénommées par l'acronyme CEVITAL (Certitude, Élévation, Visée, Index, Tir, Analyse et Liaison). Il découle des quatre règles de l'Instruction sur le tir de combat (ISTC)³⁷, établies après de nombreux tirs fratricides. Ces quatre règles, identifiables au sigle UNGE, sont à connaître par cœur :

« Une arme doit toujours être considérée comme chargée.

Ne pas pointer ou laisser pointer le canon d'une arme sur quelques choses que l'on ne veuille pas détruire.

Garder l'index hors de portée de la détente tant que les organes de visés ne sont pas sur l'objectif.

Être sûr de son objectif et de son environnement. »

Lorsque l'arme n'est pas chargée, elle est en fait ridicule, mais les gradés nous demandent de la respecter, pour que ce respect devienne un automatisme. Lorsque la cible est en vue ou que nous sommes « pris à partie », on doit crier « Contact [contact avant ou à droite ou à gauche] », pour prévenir nos camarades. En dehors du stand, lorsque nous tirons à blanc, ces règles sont obligatoires et vitales.

Le chant en ordre serré

À 18 heures, c'est « Finex » : l'arrêt de l'activité³⁸. On ramasse les étuis des balles éjectées pour ne pas polluer la forêt ou laisser le stand propre (selon le lieu des tirs). Et on part dîner. À l'armée, on mange très tôt. Après cela, de 19 heures à 21 heures, on apprend encore à marcher en « ordre serré », au pas cadencé, en partant ensemble du pied gauche³⁹, et à chanter *La Strasbourgeoise*, que tout militaire doit connaître, et dont voici un extrait :

³⁶ Vocabulaire militaire. Racker signifie tirer sur le levier d'armement pour ouvrir la chambre.

³⁷ Voir : <https://www.defense.gouv.fr/content/download/parcours-obstacle-extraitTTA>, p 5, 2012.

³⁸ Je n'ai pas encore obtenu d'explication sur l'origine de ce terme, qui relève une nouvelle fois du vocabulaire militaire, et qui renvoie étymologiquement à une « fin ».

³⁹ L'utilisation du pied gauche en premier ne m'a pas été expliquée, mais le départ de ce côté pourrait tenir à une question d'équilibre, pour compenser le port de l'arme à droite (voir : www.guichetdusavoir.org > viewtopic).

*Dis-moi maman, quelle est cette médaille,
Et cette lettre qu'apporte le facteur ?
Dis-moi maman, tu pleures et tu défailles,
Ils ont tué petit père adoré. } bis*

*Oui mon enfant, ils ont tué ton père,
Pleurons ensemble, car nous les haïssons.
Quelle guerre atroce qui fait pleurer les mères ?
Et tue les pères des petits anges blonds. } bis*

Ce chant, également connu sous le nom de *L'Enfant de Strasbourg*, ou encore de *La Mendiante de Strasbourg*, a été écrit après la guerre franco-prussienne de 1870. Il évoque l'engagement militaire d'un homme laissant sa femme et sa fille au foyer, et qui finira par mourir sur le champ de bataille. Sa femme meurt elle aussi et la petite fille, à la rue, refuse l'aide des Prussiens et revendique son amour pour sa patrie. Comme tous les chants de l'armée, la première phrase du chant est dite une fois par « l'homme-ton » – celui qui a la voix la plus grave –, seul, puis, le reste est chanté par l'ensemble. On commence chaque début de phrase en posant le pied gauche au sol, pour cadencer et synchroniser le chant à nos pas. Pendant la marche, les bras sont « verrouillés », car « on n'est pas à un défilé de mode », me rappelle l'Adjudant De Quina.

Au régiment, il nous arrive de croiser le Centre de formation initiale de militaires du rang (CFIM), constitué de jeunes soldats destinés à entrer dans l'Armée active. Nous sommes parfois mis en concurrence avec eux, notamment pour les chants en « ordre serré ». Nous devons alors paraître en soldats modèles et faire aussi bien ou mieux qu'eux. Mais le plus souvent, ils chantent haut, fort et bien, ce qui n'est pas notre cas : la moitié d'entre nous ne connaît pas les paroles et les « féminines » chantent doucement et sur un ton aigu (à mon exception). Le Sergent Assemat⁴⁰ nous le fait souvent remarquer : « Ils sont deux fois moins nombreux que vous et ils chantent beaucoup mieux. J'aurais un peu honte à votre place ! »⁴¹ Le Brigadier-chef renchérit ironiquement : « Réveil... Réveil ! Il faut vous réveiller les gars ! »



« Ordre serré » au commandement du Sergent Assemat et du Brigadier-Chef Vidalie, camps du Ruchard, avril 2019

⁴⁰ Céline Assemat, professeur de français, est entrée dans l'armée, car elle « s'ennuyait dans la vie quotidienne ». Membre du troisième peloton, elle s'occupe principalement du secourisme au combat (SC1).

⁴¹ Propos recueillis le week-end du 8 et 9 novembre, devant l'Ordinaire.

Les soirées : conviviales et animées

Le soir, nous pouvons aller nous doucher, nous coucher, « descendre fumer » ou aller à « La Popote », lieu de convivialité où nous pouvons boire des verres et discuter. Les soirées y sont très agréables et prennent une tout autre tournure dès que les gradés sont partis. Au programme, on trouve alors les incontournables blagues du soldat Schaeffer, des défis sportifs lancés par le brigadier Monfort, les « papouilles » des soldats Janin et Lasalle, les provocations des Premières classes Legue et Boucki. Nous mettons de la musique, parlons de nombreux sujets, notamment de sexe. On en parle, mais nous n'avons pas le droit d'entretenir des relations sexuelles avec nos camarades d'arme, car cela pourrait causer des problèmes internes et des rumeurs⁴². Nous nous plaignons de notre manque de sommeil, de nos longues journées et nous en profitons pour critiquer nos supérieurs (tout en faisant attention, car leurs bureaux et chambres sont au même étage). Parfois, notamment le soir de notre arrivée, nous obtenons la permission de manger à l'extérieur de la caserne (dans un fast-food proche du régiment)⁴³.

En fin de week-end, tous les militaires du rang (et eux seuls, pas les gradés) doivent avoir achevé les travaux en commun (TEC), c'est-à-dire le ménage. Les garçons se chargent du premier étage, où ils ont dormi, et les filles du deuxième, qui leur était réservé. Nous devons nettoyer les chambres, le couloir, la cage d'escalier et les sanitaires en une demi-heure. Un gradé, généralement un adjudant-chef, fait « la revue » : chaque soldat doit être au garde à vous devant sa zone nettoyée. La propreté et l'hygiène sont très importantes à l'armée⁴⁴, mais le matériel ménager est minimaliste, et on se débrouille comme on peut (par exemple, nous nettoyons le sol à l'eau, sans produit, ce qui n'est pas très efficace). Ensuite, nous attendons dans nos chambres (« féminines » d'un côté, hommes de l'autre) « l'ordre » de pouvoir rentrer chez nous.

Conclusion

En général, les mêmes opérations recommencent avec des variantes chaque week-end. L'armée est en fait assez monotone et routinière. J'ai l'impression d'y être depuis un certain

⁴² Par exemple, un jour que je sortais d'une chambre en compagnie du soldat Fougères, la cheffe Léon nous a fortement réprimandés pour avoir été ensemble dans la même chambre, sans témoin tiers. Pourtant la porte était grande ouverte et je ne suis restée dans la chambre que trente secondes.

⁴³ Le samedi 28 septembre, nous avons obtenu une permission jusqu'à 23 heures. Nous sommes partis au Mac Donald puis au Bowling. J'étais la seule « féminine » du groupe. Ce fut vraiment une excellente soirée, qui a permis de resserrer la cohésion de groupe.

⁴⁴ Voir : Michel Lévy, *Rapport sur les progrès de l'hygiène militaire : Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1867.

temps. La temporalité y est paradoxale : tantôt le temps passe trop vite et nous n'avons pas le temps d'approfondir ce que nous apprenons sur le terrain, tantôt, c'est l'inverse, nous répétons encore et encore les mêmes choses. Le rythme est assez saccadé, passant d'une extrême intensité à l'inactivité la plus totale, dans une structure assez similaire aux « ordres/contre-ordres⁴⁵ » ou aux binômes d'instructions : « garde-à-vous, repos, garde à vous, repos ».

Au final, être réservistes, c'est être militaire et civil, mais aussi militaire à part entière, car nous suivons les mêmes contraintes et formations que les militaires de l'armée active et connaissons le même poids des règles, des devoirs, les mêmes automatismes, le même vocabulaire, etc. Devant tant de formation et de contraintes, le peu de considération pour les militaires de la part de la société en général me semble dû au fait que l'armée est mal connue, des personnes et des médias. Et malheureusement, ces derniers n'en font souvent pas un portrait très honorifique, excepté, parfois, quand la mort d'un militaire ayant effectué un « acte de bravoure » est mise à l'honneur⁴⁶.

Mon camarade le soldat Ngon et moi discutons souvent de l'armée⁴⁷. Nous en avons tiré trois constats. Le premier est que nous nous sommes engagés parce que nous avons besoin d'apporter quelque chose de bien à la société. Le second consiste à reconnaître que nous, les réservistes, sommes souvent méprisés par les militaires de l'armée active, qui nous prennent pour des « Petits Bitos⁴⁸ ». En fait, nous sommes des militaires pour les civils et des civils pour les militaires : notre place varie en fonction des points de vue. Le dernier constat touche encore à cette question du « rôle » et à une question qui me taraude l'esprit : comment pouvons-nous être à fois protecteurs et autoritaires alors qu'en réalité nous sommes des personnes banales faisant aussi des erreurs, voire des bêtises ? Il me dit : « Je pensais que l'armée était un endroit sérieux, quand même ! Or on est sérieux devant la population, mais entre nous, pas vraiment »⁴⁹.

⁴⁵ Un supérieur nous donne un ordre et dans les minutes qui suivent, nous recevons un autre ordre contraire au premier, par la même personne ou bien d'un autre gradé.

⁴⁶ Sur ce point, citons l'exemple récent des treize militaires qui ont perdu la vie au Mali le lundi 25 novembre 2019, suite à un accident d'hélicoptère. Plus largement, 755 militaires ont été tués en Opération extérieure (OPEX), c'est-à-dire à l'étranger, depuis 1963, sans compter ceux qui meurent sur le territoire français, en entraînement. Ces soldats ne bénéficient que de très peu de reconnaissance. Par exemple, un soldat âgé de 26 ans est mort le 7 octobre 2019 à Orléans, sans même que son identité soit mentionnée.

⁴⁷ Brandon Ngon, 20 ans, est étudiant en BTS technico-commercial et travaille en alternance. Je l'ai rencontré lors de la formation militaire des réserves, où il était chez « Golf 3 », répondant au cri « s'unir pour mieux servir ». Il est l'une des seules personnes, avec le soldat Sombe, à avoir relu ce travail. Je les remercie.

⁴⁸ Expression répandue au régiment, qui renvoie à des personnes insignifiantes et peu efficaces.

⁴⁹ Propos de réservistes, le 31 octobre 2019 dans le RER C en allant rejoindre d'autres camarades pour fêter Halloween.

Mais trêve de réflexion! On vient enfin de recevoir « l'ordre » : on va pouvoir se remettre « en civil » (en tenue civile) et rentrer chez nous. Mais cela ne veut pas pour autant dire que nous ne devons plus respecter le cadre précité... « Votre mission n'est pas terminée. Elle le sera une fois que vous serez sous la douche, votre douche ! », rappellent les gradés⁵⁰. On se réunit une dernière fois sur la place d'armes. Le week-end s'achève lorsque le Capitaine ordonne : « Rompez les rangs ! » Et suivant la coutume, nous poussons alors à l'unisson notre cri d'escadron : « Fiers et volontaires ! »



Affiche accolée au bâtiment, portant l'emblème et la devise de l'ET6 sous les ordres du Commandant Cavignac

⁵⁰ Propos de l'adjudant Coblenz, en fin de rallye, devant le bâtiment du troisième escadron de transport, le mercredi 23 octobre 2019.

Sur les chantiers au black de Paris : rapport de terrain d'un étudiant-ouvrier algérien

par Abderraouf Arroudj, avec Mariama Dialo et Virginie Johan

Le samedi 5 octobre 2019, à 5 heures 30 du matin, à une vingtaine de minutes de la gare de Ponthierry-Pringy (77), vingt-sept hommes de 18 à 50 ans, de plus de sept nationalités différentes, attendent à côté d'un chantier : deux grands immeubles de quatre étages entourés d'une clôture. Ils ont lu une annonce sur un groupe de Facebook (« Emploi à Paris ») recherchant des employés du bâtiment. À 6 heures, on s'est regroupés en plusieurs groupes, selon nos nationalités : on parle en général, soit l'anglais, soit un français de bas niveau et les groupes se créent en fonction des langues. Le premier entrepreneur arrive. La première phase de sélection des travailleurs commence.

Nous voici sur le terrain de chantiers au noir – travaux non déclarés du secteur du bâtiment – que connaissent de nombreux hommes français et immigrés habitant Paris et sa banlieue. Le travail au noir ou travail dissimulé est l'exécution d'un travail commandé sans que celui-ci soit déclaré au fisc. Cela peut avoir de graves conséquences pour l'employeur et pour le salarié, car le travail au noir est un délit. En cas de contrôle révélant l'existence d'un travail dissimulé, l'employeur encourt des poursuites judiciaires :

« La peine peut aller jusqu'à trois ans d'emprisonnement et une amende de 45 000 euros. Il existe aussi des peines complémentaires, notamment l'interdiction de diriger une entreprise commerciale ou industrielle. Depuis 2015, cette peine peut être portée à 5 ans de prison et 75 000 euros d'amende lorsque l'infraction est commise à l'égard de plusieurs personnes ou lorsque la personne employée illégalement est une personne vulnérable ou dépendante »⁵¹.

Quant aux employées, ils risquent un emprisonnement de 45 à 90 jours, et, pour les sans-papiers, une expulsion avec l'interdiction définitive de rentrer sur le territoire français.

Les employés au noir n'ont pas le droit de travailler en France pour plusieurs raisons : soit ils n'ont pas de papiers, soit ils ont un titre de séjour, mais ils doivent attendre une autorisation de travail de la mairie. Quant aux Français et Européens, ils font ce genre de travail pour éviter de déclarer leurs revenus et de payer des impôts. Sans avoir pu vraiment en savoir plus sur leur identité, je sais que les patrons sont des personnes malhonnêtes qui embauchent

⁵¹ Site officiel de Droit des finances. Voir : <https://droit-finances.commentcamarche.com/contents/1681-travail-au-noir-les-risques-de-sanctions>

ces travailleurs « au noir » pour diminuer leurs charges : ils ne payent ni d'impôts ni d'assurance pour les employés, et rémunèrent cette main-d'œuvre illégale à moindres frais.

Moi-même, Raouf, suis un exemple de ces survivants de la vie. Algérien d'Alger, j'ai quitté mon pays il y a trois ans, en 2016, pour chercher un meilleur avenir, pour moi et ma famille. À Alger, j'avais commencé le travail à douze ans et gagnais un euro pour quatre heures. Il fallait bien aider ma famille : on était trois frères et trois sœurs. Mon père gagnait environ 90 euros par mois. On habitait la petite maison de mon grand-père qui nous obligeait à payer un loyer qui représentait la moitié de ce salaire. Pour tenter de m'en sortir, j'ai obtenu une Licence et un Master 1 en économie quantitative, dans une Université de Comptabilité-fiscalité. Mais je n'ai pas pu trouver de travail et j'étais au chômage. Mon départ pour l'Europe était un moyen de trouver une vie plus saine et d'aider mes parents, qui ont souffert pour moi. Je suis en France depuis deux ans, et cette année, j'ai pu m'inscrire à l'Université de Paris 8. Je suis vraiment motivé pour aller loin et réaliser mes projets. Mais ce n'est pas facile de chercher du travail, de suivre ses études et de faire en plus des chantiers au noir pour survivre.

Cet article est basé sur mon expérience de ces chantiers, en particulier sur l'étude de deux chantiers collectifs effectués le 5 octobre 2019 à Ponthierry et le 9 novembre 2019 à Melun. Il essaye de décrire le point de vue d'employés sans papiers qui ont fui leur pays à cause de la pauvreté, du chômage, et qui, au lieu de vivre le « rêve français », travaillent en cachette. Je dégagerai plusieurs parties, selon un plan chronothématique, depuis la sélection des ouvriers jusqu'à leur paiement.

1. Sélection des ouvriers

• *Ponthierry, au petit matin : sélection en masse*

À Ponthierry Pringy, le 5 octobre, à côté du chantier, on attend le premier entrepreneur. Il arrive à bord d'un camion Peugeot blanc et indique, avec un fort accent du Sud : « J'ai besoin de trois professionnels et de six manœuvres⁵² pour le parquet. Et seulement de gens qui maîtrisent bien le travail, pour éviter les pertes de temps ». Si tout se passe bien, l'accord est, pour 8 heures de travail, de 80 euros pour les professionnels et de 40 euros pour les manœuvres. L'entrepreneur prend trois Colombiens, deux Égyptiens et quatre personnes d'Afrique centrale. Dix minutes plus tard, un deuxième entrepreneur, Égyptien, arrive, toujours en voiture. Il demande cinq peintres qualifiés. L'accord est de 70 euros pour le premier jour. Ensuite, si les

⁵² « Ouvrier exécutant des travaux qui n'exigent aucune qualification professionnelle » (Wikipedia).

travailleurs prouvent qu'ils sont vraiment qualifiés, la rémunération sera élevée à 100 euros pour 8 heures par jour. L'Égyptien choisit trois Égyptiens, un Marocain et un Tunisien. Puis, le spécialiste de la plomberie arrive, suivi de celui de l'électricité. Ce dernier est un Français. Il demande « Qui a un diplôme en électricité ? » Il trouve une personne et continue « Qui connaît bien l'installation électrique ? Il me faut deux électriciens qualifiés et un manœuvre pour chacun ». Il prend deux électriciens srilankais et deux manœuvres pakistanais. Quant au plombier, algérien, il demande deux personnes pour une installation de PVC⁵³, une personne pour le montage de cuisines, et une autre pour l'installation de chaudières. Il me choisit, avec un autre Algérien et deux Indiens. Chaque groupe sélectionné rentre directement au chantier par le sous-sol. Les autres, « non pris », laisseront leurs numéros de téléphone pour la prochaine fois.

Dans ce passage, les travailleurs sont choisis en présentiel. Mais il arrive aussi qu'en amont, ils soient choisis autrement.

- ***Melun : présélection à distance, par téléphone***

Le samedi 9 novembre 2019, sur la page « Emploi à Paris », apparaît une annonce recherchant trois plombiers qualifiés pour un chantier à Melun. J'envoie immédiatement mon numéro de téléphone en commentaire. Dix minutes après, je reçois un appel de l'annonceur. Il organise un entretien téléphonique : « Quelle est votre origine ? Votre âge ? *etc.* ». Il approfondit petit à petit sur mes capacités, mon savoir-faire, et surtout sur ma rapidité d'exécution de certains travaux, tel que le montage et le démontage de meubles. Puis, il me dit, comme à l'improviste : « Combien gagnez-vous par jour ? » Ces questions permettent aux patrons de s'assurer que je suis bien un ouvrier immigré sans papiers qui peut faire du bon travail à un prix minimal. Je réponds que « cela dépend du travail à faire ». Quand le recruteur me dit qu'il s'agit de monter des meubles de cuisine et un lavabo de salle de bain, j'affirme que « je suis un pro » et que je fais ce travail pour 80 euros, pour 8 heures. Mais en retour, il me propose un tarif de 40 euros... Il ajoute que si mon travail lui plaît, « il me contactera pour d'autres chantiers ». Après une négociation, il me propose finalement un tarif de 60 euros, que j'accepte. Dans le monde du travail au noir, comme il n'y a pas toujours de travail, on accepte des tarifs bas. Peu, c'est toujours mieux que rien du tout, pour nous. À la fin de l'appel, le patron fixe le point de rendez-vous : demain à 7 heures devant l'adresse du chantier, à Melun, sans retard.

⁵³ « Le polychlorure de vinyle (PVC), rigide, est surtout utilisé pour la fabrication de profilés et tubes par extrusion » (Wikipedia).

Le lendemain, un dimanche, je sors à 5 heures 10 de chez moi sous la pluie, avec la peur de rater le RER et d'être en retard. Après un trajet d'une heure 40, j'arrive à 6 heures 55 devant un immeuble de cinq étages que j'ai repéré d'après une pancarte. Deux hommes d'origine arabe (un Algérien d'Alger centre, comme moi, Younes, et un Marocain de Marrakech, Moustapha), qui ont été acceptés comme moi par téléphone, attendent déjà. On se salue en arabe – « *Salam* » –, puis on s'abrite de la pluie dans une cafétéria, pas loin du chantier. Le patron arrivera à 8 heures 43, avec une heure 40 de retard. Sortant d'une Mercedes noire à la plaque d'immatriculation parisienne, de grand gabarit, avec son costume noir, son écharpe en cachemire et ses lunettes de vue, il ne s'excusera pas, mais nous dira simplement de le suivre sur le chantier.

- ***Autre cas : présélection à distance par les Intermédiaires***

On est aussi parfois sélectionnés par des intermédiaires, qui mettent en relation les sans-papiers et les employeurs. Ils ont un carnet de contacts énorme rempli de téléphones de patrons, d'entreprises, et d'autres intermédiaires. Ils utilisent des noms de code pour garantir leur anonymat, et possèdent plusieurs numéros de téléphone qu'ils changent souvent pour ne pas être repérés. Ils restent la meilleure solution pour être embauché pour des travaux de longue durée, mais leur service n'est pas gratuit : ils prennent environ 10 % de commission sur la paye versée au salarié. D'une certaine manière, ils suivent la méthode des agents immobiliers qui mettent en contact propriétaires et futurs locataires.

Il faut comprendre que les migrants clandestins, les *harraga* en arabe (« brûleurs », en français⁵⁴) entrent en Europe, soit avec des méthodes régulières, comme des visas d'étude ou touristiques, soit par d'autres moyens irréguliers, en traversant la méditerranée sur « les bateaux de la mort ». Ces clandestins n'ont pas besoin d'un diplôme pour travailler au noir : seul le savoir-faire est exigé. La sélection répond aussi à certaines règles plus ou moins explicites : certains patrons exigent certaines nationalités, d'autres travaillent seulement avec les intermédiaires, d'autres n'embauchent pas les gens plus d'une semaine, *etc.* Dans tous les cas, la sélection est discrète. Du côté du travailleur, une fois qu'on est pris pour « un boulot », c'est-à-dire pour accomplir une tâche précise en huit heures, par exemple, on est évalué le premier jour de travail. Ce premier jour est donc stressant pour l'employé, incertain d'être rappelé le

⁵⁴ Voir : Farida Souiah, « Les *harraga* algériens », *Migrations Société* n°143, 2012, p. 105. L'appellation « brûleurs » provient du fait que lorsqu'ils arrivent en Europe, ces clandestins détruisent, « brûlent » les papiers d'identité de leur pays d'origine.

lendemain ou d'être à la hauteur des critères exigés. Le pire qu'il puisse arriver est de ne pas être payé à la fin du travail. On y reviendra.

2. Au travail : tâches, outils et patrons

Les chantiers sont variés : certains offrent toutes les facilités et tous les moyens de travail possibles, mais dans d'autres, il n'y a même pas d'outils pour accomplir les travaux. De la même façon, il y a aussi de bons patrons, qui nous traitent et nous payent correctement, et de mauvais patrons, qui nous considèrent comme des esclaves. Observons.

● *Ponthierry : une longue journée fatigante*

À 7 heures 30, on entre dans le chantier. Il est reparti en deux bâtiments de quatre étages reliés par un parking souterrain. Chaque étage du premier bâtiment inclut six appartements de trois chambres ; le deuxième bâtiment inclut quant à lui cinq appartements de quatre chambres, sauf le rez-de-chaussée, conçu pour des locaux commerciaux.

Le travail commence à 8 heures, et 20 minutes plus tard, les patrons commencent leurs tournées et à faire des remarques, en fait à nous insulter : « P...! Travaillez, bande de fainéants ! » Ils se donnent le droit de nous maltraiter, sous prétexte de nous avoir embauchés : grâce à eux on aura de l'argent. Or peu de personnes prennent le risque d'embaucher un clandestin. On devrait donc faire de notre mieux, d'après eux...

Dans le groupe de plomberie, les tâches qui me sont confiées sont le montage des meubles de cuisine et les raccords des tuyauteries, jusqu'à la finition. Le souci est qu'on n'a pas assez d'outils, et que le peu d'outils dont on dispose est en mauvais état, car mal entretenu : la visseuse manque d'accessoires, la chignole est très ancienne, et il n'y a pas de rechange de scie pour la tronçonneuse. Le patron nous demande de faire le boulot avec ces outils endommagés : on n'a pas le choix, mais ça ralentit le travail, et donc, ça augmente le stress, car on ne sait pas si on pourra vraiment le faire avec ces outils ou pas.

Dans un premier temps, je fais des meubles et des éviers : trois modèles de chaque. Le premier est un petit meuble à une porte qui me prend environ un quart d'heure de montage et cinq minutes de mise en place ; le deuxième est un grand meuble de deux portes qui me prend environ une heure ; le troisième, vraiment grand avec ses trois portes en bas et deux portes en haut, prend une heure pour le montage et un quart d'heure pour



le raccordement de tuyauterie. Le bruit résonne partout sur le chantier, et, entre ouvriers, on discute très peu. On parle seulement pour se dire « prête-moi ton tournevis », par exemple.

Les spécifications de travail sont variées, d'un chantier à un autre. Les journées se ressemblent au niveau des tâches à effectuer, mais se différencient au niveau du rythme, comme à Melun, où mon expérience fut différente.

- **Melun : une journée de travail plus calme**

À Melun, de l'extérieur, l'immeuble de 5 étages semble être solide et achevé, mais l'accès à l'intérieur est interdit, par mesure de sécurité : on entre par une porte arrière. Le patron nous montre les travaux à faire, du troisième au cinquième étage, puis nous montre les outils, qui sont au rez-de-chaussée. On descend par les escaliers, car l'ascenseur ne fonctionne pas. Les outils sont anciens, manuels : rien n'est électrique. Quand je le remarque – « ça ne sera pas rapide avec ces outils ! –, le patron répond furieusement : « Si cela ne plaît pas à quelqu'un, qu'il dégage ! » Je me tais. Après avoir revêtu ma tenue de travail (un simple *jogging*) dans un appartement, je me fais prêter des gants par l'Algérien, qui est mieux équipé que moi : il porte une combinaison bleu marine avec un casque, des gants et des chaussures de sécurité.

L'étage où je travaille contient quatre appartements avec quatre cuisines et quatre salles de bain. On ne reçoit aucune consigne, car le patron est déjà parti du chantier. Les outils et tous les meubles à monter sont restés en bas, au rez-de-chaussée. Je redescends les chercher. Je prends les meubles, les éviers, les lavabos, les tuyaux, les joints, la scie à métaux, les tournevis et la clé à molette, en faisant plusieurs allers-retours. Là encore, la qualité des meubles est mauvaise. Par exemple, mon collègue marocain casse un robinet en essayant de le monter. Il en cherche un autre au rez-de-chaussée pour le remplacer, car si le patron s'en aperçoit, il ne recevra que la moitié du salaire prévu (voir la dernière partie).

Sur les chantiers, on fait en général une courte pause pour déjeuner à 13 heures. C'est là que, parfois, je discute avec mes compagnons.

3. Pause déjeuner avec les « collègues » : portraits d'ouvriers non déclarés

On a seulement 30 ou 45 minutes pour déjeuner. Dans la majorité des cas, le patron propose qu'on ne prenne pas de pause, pour partir trente minutes plus tôt. Mais on prend une pause, car on sait que, de toute façon, on ne partira jamais plus tôt. On préfère donc de se reposer un peu. Beaucoup d'entre nous apportent leur propre nourriture. Certains sortent pour acheter

des sandwiches. On commence à manger tout en discutant. Les groupes se forment par langues ou par métiers. On échange souvent nos contacts. Plus rarement, on se parle de nous.

Lorsqu'ils parviennent, souvent après bien des difficultés à entrer en France, de nombreux Africains demeurent en situation irrégulière, avec des conditions de vie difficiles. Retraçons un peu l'histoire de l'Algérien qui a travaillé avec moi à Ponthierry.

Mahmoud, 27 ans, a fui son pays à la recherche d'un meilleur avenir en France, afin d'aider sa famille nombreuse qui vit « au bled » dans un état de pauvreté extrême, d'après lui : une petite baraque de trois chambres abrite les dix personnes de sa famille. Il a quitté l'Algérie après avoir obtenu une licence en biologie « qui n'a servi à rien », à cause du chômage, un vrai fléau pour les jeunes en Algérie. En effet, une étude récente nous rappelle que :

« [En Algérie] le taux de chômage des jeunes [...] a atteint 29,1% en septembre [2018] contre 26,4 % en avril 2018 [...] et 28,3 % en septembre 2017. Pour cette tranche d'âge, le taux de chômage a atteint 24,6 % chez les hommes et 51,3 % chez les femmes. »⁵⁵

Mahmoud n'a pas réussi à trouver de travail. Depuis son arrivée en France, il travaille et « bricole » de manière non déclarée, dans plusieurs domaines : manutentionnaire dans les marchés (transport des caisses de fruits et légumes), nettoyage/repassage chez des particuliers, ou ouvrier sur des chantiers, toujours pour des « salaires minables », car il est en situation irrégulière. Ce travail lui permet de financer la suite de ses études dans une université parisienne. La situation de Mahmoud rejoint exactement la mienne et celle de milliers d'Algériens vivants aujourd'hui en France en situation irrégulière.

À Melun, lorsqu'on attendait à la cafétéria, avec Younes et Moustapha, on a peu évoqué nos emplois antérieurs et nos vies : dans ce milieu, il vaut mieux ne pas trop parler de sujets personnels. On a parlé de sport, de politique et d'autres thèmes.

4. Suite du travail : patrons (bis), outils (bis)

Ensuite, on reprend le travail. Quand le patron est là, comme à Ponthierry, il nous demande d'accélérer, toujours en langue arabe : « Je connais un Colombien qui peut faire ce travail en moins de temps », assure-t-il. Comme je lui réponds, toujours en arabe : « Ramène-le ici, s'il peut faire ça, et je le paierai le double de ce que tu me donneras », il part en me menaçant : « Continue ton travail et ferme ta gueule, sinon tu prends tes affaires et tu fous le

⁵⁵ Données fournies par Algérie Presse Service (en ligne), le 10.02.19. Voir : <http://www.aps.dz/economie/85301-le-taux-de-chomage-en-algerie-a-11-7-en-septembre-2018>

camp »⁵⁶. Ce n'est pas la première fois que j'ai des problèmes avec les patrons. Leur but est de profiter au maximum de notre main d'œuvre peu chère et peu exigeante.

En effet, aucune loi ne protège un travailleur au noir : on n'est pas couvert par le Code du travail français. La stratégie des patrons, qui consiste à faire accélérer les travaux et à dominer l'employé pour qu'il ne demande pas une rémunération plus élevée, peut cependant être dangereuse. Citons le cas d'un ouvrier âgé de 35 ans, mort le 8 février 2010 à Melun, après une chute mortelle d'un toit. Un accident de travail peut malheureusement arriver. Quatre ans après l'accident, les trois employeurs se sont vus condamner. Par exemple, le juge a requis, pour un employeur, « trois ans de prison dont deux ans avec sursis, 50 000 euros d'amende et l'interdiction de gérer pendant cinq ans »⁵⁷. Mais revenons sur le terrain...

Voilà que la visseuse ne fonctionne plus ! On est obligés de continuer sans... Le disque de la tronçonneuse est usagé au point qu'il risque d'exploder, mais le patron s'en moque. On est maintenant obligés de travailler sans outils, alors qu'on doit finir à 17 heures. Si on ne termine pas à temps, on sera retenus pour faire des heures supplémentaires non payées, jusqu'à que la tâche prévue soit achevée.

5. La paye : satisfaction ou négociation

La journée de travail se termine en général à 18 heures. À Ponthierry, on se regroupe en bas dans le parking, chacun avec son patron. On reçoit tour à tour les payes en espèces. Mais le patron du parquet refuse de payer les travailleurs avant que le travail soit bien fini. Il leur a fait deux propositions : soit ils achèvent les tâches prévues, soit ils reviennent le lendemain pour continuer. Sinon, il les payera seulement la moitié aujourd'hui et l'autre moitié sera pour les nouveaux travailleurs qu'il devra embaucher le jour suivant. Hélas, ces collègues sont donc obligés de travailler le lendemain gratuitement ! Heureusement que, de mon côté, j'ai tout fini. Le patron me donne 60 euros pour 8 heures de travail et une journée longue, fatigante, épuisante. Mais que faire ? Comme pour les autres, il s'agit de survivre !

À Melun, le patron n'est revenu qu'à 18 heures exactement, au moment de la paye. Il était satisfait, mais a dit : « Je n'ai pas tout le montant en espèces ». Il nous a proposé de prendre 40 euros chacun et de se voir le mardi suivant pour le reste. On lui a demandé la somme prévue par chèque, en sachant très bien qu'il ne nous rappellerait jamais. Le paiement par chèque est

⁵⁶ *akhdem w berka matkowed wla arfed douzane wkowed.*

⁵⁷ Article du *Parisien* paru le 10 octobre 2014 [Note du prof : Indiquer lien Internet, source non retrouvée].

une mauvaise idée pour les deux parties : pour l'employeur, cela implique une déclinaison d'identité avec une preuve écrite ; quant à l'ouvrier, il n'a souvent pas de compte bancaire. Par ailleurs, les patrons peuvent aussi signer des chèques sans provision ou de faux chèques (établis au nom de personnes qui n'existent pas).

Dans quelques cas rares, les employés reçoivent des salaires proches de SMIC (1201 nets mensuels, représentant 10,03 euros bruts de l'heure⁵⁸). En général, au noir, une heure de travail est payée entre 5 et 8 euros nets par heure, selon l'expérience et la rapidité de travail. Dans certains cas encore, il existe des forfaits de 120 euros par jour, avec temps non limité jusqu'à ce que le travail soit achevé et bien fait.

Conclusion

Nous avons vu le cheminement d'un travail sur un chantier au noir, à travers mon parcours. Si, pour l'État français, le travail au noir est un délit, pour les travailleurs, il est une solution pour survivre. Malgré leur désir d'intégration, les clandestins ne trouvent pas de solutions légales pour vivre dans cette société consommatrice et capitaliste. La majorité des *haraga* algériens, par exemple, dorment dans des chambres en colocation, sans avoir un « chez soi », car les propriétaires et les agences immobilières demandent des papiers (passeport, contrats de travail, données bancaires, etc.). Alors, le matin, les clandestins cherchent de travail et le soir, ils cherchent un abri où se cacher. Mahmoud, Moustapha, Younes et moi-même ne sommes que des exemples parmi tant d'autres. Notre position est assez difficile à établir, car nous sommes à la fois des travailleurs honnêtes et serviables, mais aussi des « resquilleurs » en situation illégale. Les patrons sont à la fois des personnes qui nous font vivre, mais aussi celles qui profitent de nous. Mais à qui peut-on se plaindre ? Ce paradoxe fait malheureusement, pour l'heure, partie de nos vies !

⁵⁸ Données du *Journal du Net*, le 6 décembre 2019. Voir :

<https://www.journaldunet.fr/management/guide-du-management/1071810-smic-2019-net-brut-horaire-montant/>

Billets de terrain de Salla Dieng, Mémoires des dimanches d'une *fatou-fatou* à la Tour Eiffel*

** Travaux intermédiaires corrigés, réalisés avant l'article (en cours de finalisation).
avec Virginie Johan (mise en forme et corrections de langue)*

Billet 1 : Une journée merveilleuse

À midi mon téléphone commence à sonner : on m'avertit qu'il y a les CRS à la tour Eiffel, et de faire attention à mon arrivée. Tous les week-ends, à 17 heures, je pars ainsi pour la tour Eiffel. Après presque une heure de route, j'arrive au métro Trocadéro, avec mon chariot de sandwichs à la viande de bœuf et mes deux grands thermos de thé Ataya, et de café Touba, typiques de l'Afrique de l'Ouest. Entre la foule de touristes, le bruit des voitures et des klaxons, les modou-modou, vendeurs à la sauvette, sont debout ou assis sur les escaliers du théâtre de Chaillot, avec leurs petites tour Eiffel miniature, des sacs, chapeaux et autres souvenirs. Ils négocient avec des touristes. Par les mots « Assalamu alaykum ! » [*traduire*], je les salue et j'annonce mon arrivée sur les lieux. Puis je vais de l'un à l'un pour leur proposer un sandwich, un thé ou du café, et j'en profite pour prendre des nouvelles de leur famille. Une voix au loin m'interpelle. C'est Demba, un grand farceur avec un grand cœur. Il me dit que c'est l'heure de me marier, qu'il est prêt à me faire cette faveur et à me prendre comme troisième femme. En riant, je lui réponds que je vais y penser. Des touristes marocains me demandent de les prendre en photo. Je leur propose ma marchandise : aux touristes, je peux vendre plus cher qu'aux vendeurs. Ils me prennent trois vers d'Ataya. Puis je me dirige vers la Dame de fer, la Tour Eiffel. Je dois faire vite, car les clients m'appellent : ils ont faim, et quand un Sénégalais a faim, il s'énerve vite !

En tant que je vends aux Modous-modous, je suis considérée comme une fatou-fatou : c'est comme ça qu'on appelle les femmes sénégalaises qui travaillent. J'ai le même statut que les modous-modous car je gagne ma vie seule, sans l'aide de personne, et, comme les hommes, j'aide mes parents et ma famille restés au Sénégal. Je suis donc constamment motivée à continuer à faire ce que je fais, même si « lou metti yaguoul », « l'Europe c'est dur », comme les modous-modous le répètent. Tous les jours on doit « s'accrocher » et on espère », car « ALLAH est grand ».

Billet 2 : Cadrillage des lieux et organisation

Quand j'arrive à la place du Trocadéro, je passe la place « Lo » – le rond-point de la place Iéna –, puis prends le pont des « 100 mètres » – le pont Iéna –, et j'arrive à la « porte 82 ». Les *modou-modous* ont renommé toutes les rues et places qui entourent la Tour Eiffel [renommer les rues du plan ci-contre].



La place du Trocadéro elle-même est nommée « Mag yii », qui signifie « ancien », en Sénégalais. Ce nom signifie que les vendeurs qui sont installés au Trocadéro sont des « anciens », arrivés à Paris depuis plus de dix ans. Bien sûr on y trouve aussi « des nouveaux », mais seulement s'ils ont l'autorisation des anciens et s'ils respectent les règles établies. Par exemple, pour vendre au Trocadéro, il faut prendre en photo les touristes et ne jamais dire de mots grossiers. La place « Lo » (place Iéna) renvoie à Lo, un homme d'une cinquantaine d'années qui vend ici depuis quinze ans, et que nous aimons tous pour sa générosité, son sourire et l'aide qu'il donne aux nouveaux. Quant au pont de Iéna, on l'appelle le pont des 100 mètres, car on y court souvent des « 100 mètres » pour fuir la police : il présente aussi l'issue la plus favorable pour prendre la fuite. En général, après être passée par la porte 82, je me rends à l'Avenue Gustave-Eiffel, que nous appelons « Derrière » (le côté de derrière), *Si guinaw*, en wolof. Enfin, je vais avec mon chariot à Panama : la sortie de métro donnant sur l'allée Jean Paulhan. C'est là que sont tous les jeunes, la plupart mineurs. Ils ont tous en commun d'être récemment arrivé par bateaux.

Billet 3 : Relations avec la Police

À la porte 82, la police arrive. Mes collègues me disent de ne pas courir, car, pour une fois, la police n'est pas là pour nous, mais pour un couple de visiteurs qui a tenté d'entrer dans la tour Eiffel avec un couteau. Pendant une heure, je continue donc à vendre, dans la bonne humeur habituelle. Mais tout à coup, tous mes amis commencent à courir, en essayant de se sauver avec leur marchandise – tours Eiffel, magnets, chapeaux, etc. Ils ont tout fourré dans de grands draps blancs qu'ils portent maintenant au dos. Pour ne pas se faire prendre, on se sépare en allant dans des directions différentes : certains traversent la route sans faire attention aux voitures, certains courent vers le métro Bir Hakeim, d'autres vers « le jardin » (du Champ de Mars) et d'autres encore vers les manèges du pont des 100 mètres. Certains touristes, à la fois effrayés et curieux, filment et crient aux policiers de nous laisser travailler. Pour ma part, je ne cours pas : je sais qu'en règle générale, il ne faut jamais courir quand il y a la police. Avec mon chariot, j'avance vers un banc et je m'assois avec des touristes, pour me confondre dans la masse. Là, j'attends

que la situation se calme. Bientôt, quand la Police sera partie, mes collègues reviendront à leurs emplacements initiaux.

Mais cette fois, ce n'est pas la même routine. La police cherche un vendeur en particulier un jeune chevelu rasta qui aurait insulté un couple de touristes, qui ont téléphoné à la Police. En moins de dix minutes, deux nouveaux camions de Police arrivent. Ce n'est pas bon signe. Je décide d'aller vers l'arrêt du bus pour rentrer, mais j'entends des hurlements : « C'est Le Pen, courez ! Attention ! » La situation est effectivement critique, car « Marine Le Pen » est le surnom qu'on donne à une policière. Elle est musclée, petite, blonde et très agressive. À chaque fois qu'elle vient, elle arrête quelqu'un et l'envoie au poste.

Alors que je m'apprête à partir, soudain, quatre policiers m'encerclent, avec deux autres amis. Ils nous aspergent avec une bombe lacrymogène au gel-poivre, afin de nous neutraliser. Finalement, j'ai fini au bord de la route en pleurant.

Billet 4 : Portrait de Mamadou, migrant de 16 ans passé par l'enfer libyen

En 2016, près de 181 000 migrants ont traversé la Méditerranée pour passer de l'Afrique à l'Europe. Environ 90 % d'entre eux sont passés par la Libye. Parmi eux, Mamadou, un jeune Gambien, arrivé à Paris en décembre 2016. Mamadou a seulement 16 ans, mais il a déjà l'expression de ceux qui ont grandi trop vite. Originaire de Gambie, le jeune homme, qui a grandi au Sénégal, a parcouru en l'espace de trois mois plus de 7 000 km, en passant par sept pays, avant d'arriver à Paris.

Son périple a débuté fin septembre 2016, lorsqu'il décida de se lancer sur la route grâce au pécule – environ 480 000 francs CFA (735 euros) – hérité de son père, décédé brutalement en 2014. « L'Europe, pour moi, représentait la terre de la liberté et de tous les possibles », explique Mamadou. En quelques jours, il rassemble ses affaires et fait ses adieux.

« J'étais confiant à ce moment-là. Jamais je n'aurais imaginé à quel point se serait dur. », se rappelle-t-il.

Sénégal, Mali, Burkina Faso, Niger, Libye... Le trajet s'effectue à bord de camions bringuebalants ou de *pick-up* bondés. Un voyage parsemé d'embûches, où lui et ses compagnons d'infortune doivent faire face à la faim, à la soif et à la cupidité des passeurs et des forces de l'ordre.

Au Niger, Mamadou parvient jusqu'à Agadez, la grande ville qui précède l'entrée dans le désert. Dans ce paysage infini de sable et de rocaïlle, où les températures atteignent souvent plus de 40 degrés, il n'est pas rare de retrouver les corps sans vie de migrants abandonnés par les passeurs. « Ils ont des boussoles GPS, mais certains savent mal s'en servir », explique

Mamadou. « S'ils se perdent, ils préfèrent abandonner les migrants et rentrer à la maison ». En peu de temps, les malheureux meurent de soif avant d'avoir atteint la Libye.

Dans l'immensité du désert libyen, Mamadou et ses camarades manquent de tout : de nourriture, d'eau, de médicaments et de sommeil. Ils craignent aussi les Touaregs ou les Toubous, dont certains se livrent à des trafics illicites dans la région. « Tu n'as pas le choix, il faut être solidaire et te trouver des amis qui t'aideront, souligne-t-il. Sinon, tu meurs. » Certains tombent malades à cause de l'eau croupie qu'ils sont forcés de boire, d'autres s'effondrent épuisés. Deux n'en réchappent pas. Parmi eux, l'un des amis de Mamadou, âgé de 32 ans. « Nous l'avons enterré dans la ville de Ghat (dans le sud-ouest de la Libye », se souvient Mamadou, les yeux soudain embués de larmes.

« Un endroit pire que la Libye, cela n'existe pas », dit-il. Là-bas, son calvaire dure deux mois, où il est ballotté de droite à gauche par des passeurs sans scrupules.

« On dormait le plus souvent en périphérie des villes et des villages, où il y a les bêtes. On ne nous donnait presque rien à manger, à part quelques biscuits qu'il fallait partager à plusieurs. Mais au moins nous étions loin des habitants. À leurs yeux, nous valons moins que des animaux. »

Insultes, extorsions, agressions... La violence est quotidienne. « Même les enfants nous jetaient des pierres », affirme Mamadou.

Les passeurs, qui prennent soin de ne jamais révéler leur identité, confisquent les téléphones portables, par crainte que les migrants ne les prennent en photo et dénoncent leurs crimes. « Je les ai vus en train d'en torturer avec des fils électriques, confie Mamadou. Ils appelaient la famille en même temps pour les forcer à leur envoyer de l'argent. »

Leur crainte à tous : être arrêtés par la police et finir dans un centre de rétention pour migrants. Une fois, Mamadou parviendra à échapper à une arrestation. Il explique :

« Les passeurs sont souvent de mèche avec les autorités. L'un d'entre eux nous a entraînés vers un barrage tenu par des policiers. Au dernier moment, j'ai pu sauter et m'enfuir. »

Dans le chaos libyen, des milices de toutes sortes ont surgi ces dernières années. L'exploitation des migrants est devenue une de leurs spécialités. Arrêtés arbitrairement, ceux-ci sont parqués dans des immeubles ou des camps, avant d'être vendus au plus offrant. Dans un mémo diplomatique, qui a récemment fuité dans la presse, l'ambassadeur allemand au Niger, Michael Feiner comparait les conditions de vie des migrants en Libye à celles « d'un camp de concentration ». Mamadou se souvient :

« Lorsque nous sommes arrivés à Sebha, des pick-up nous suivaient avec des hommes armés à bord. C'étaient des miliciens. Nous nous sommes cachés sous des couvertures et, heureusement, ils n'ont rien vu. »

Après trois mois de voyage arrive le moment de la traversée de la Méditerranée. Celle-ci a lieu dans la nuit noire, depuis une plage du nord-ouest de la Libye. Mamadou doit déboursier aux passeurs environ 300 000 francs CFA (456 euros environ). Entre 120 et 160 migrants, « c'est difficile à dire », s'entassent dans un petit bateau pneumatique. Parmi eux, des enfants, des femmes, des malades...

Beaucoup n'ont jamais vu la mer et sont pris de panique au moment de monter à bord. Une pluie de coups s'abat sur eux pour balayer leurs craintes. Mamadou raconte :

« C'était la première fois que je voyais la mer. Je ne sais pas nager et j'avais très peur. Mais je préférais prendre le risque de me noyer plutôt que de rester en Libye. »

Dans le bateau, la promiscuité est totale. « Moi, j'étais à côté du moteur, les vapeurs d'essence m'ont brûlé les fesses. J'avais du mal à respirer. Mais je ne pouvais pas bouger », relate Mamadou. La Sicile se trouve à environ 300 km des côtes libyennes. Pour se diriger dans l'immensité de la mer Méditerranée, les migrants utilisent une dérisoire boussole.

Les heures s'écoulent désespérément. Leur salut vient finalement d'un bateau espagnol, qui les récupère après environ 18 heures dans les flots. « Certains restent un, deux, trois jours en mer... », affirme Mamadou. Ils sont remis aux garde-côtes italiens et débarquent finalement en Sicile.

Après plusieurs semaines, le jeune homme met le cap vers la France, où il est pris en charge par une association qui l'héberge parfois en Seine-Saint-Denis. Le reste du temps, il dort dehors avec les autres migrants, du côté de la porte de La Chapelle, à Paris.

Désormais, le jeune homme doit régulariser sa situation auprès des autorités françaises et, pourquoi pas, reprendre sa scolarité. Un autre parcours du combattant, qui ne semble pas faire peur à Mamadou :

« Grâce à Dieu, j'ai eu beaucoup de chance. Maintenant, je suis soulagé ».

Dans les coulisses du secteur caisse du Carrefour d'Aubervilliers

par Maëva Tautiva

« Bienvenue dans votre magasin Carrefour d'Aubervilliers ! » Telle est la devise qui surgit des haut-parleurs, et qu'on entend quand on assure l'ouverture du magasin à 9 heures. Le vigile de l'entrée, avec son brassard orange « Sécurité » au bras, lève le rideau pour les premiers clients qui attendent à l'extérieur afin de venir faire leurs courses. L'hôtesse d'accueil se tourne vers le micro derrière elle et annonce : « Bonjour madame, bonjour monsieur et bienvenue dans votre magasin Carrefour d'Aubervilliers ! Toute l'équipe de Carrefour met tout en œuvre pour que votre visite se passe dans les meilleures conditions. Nous vous souhaitons une excellente journée et merci pour votre visite ».

Carrefour est un groupe français de grande distribution qui a été créé en 1959 par Marcel Fournier, Denis Defforey et Jacques Defforey à Annecy. Tous les employés du magasin le savent, car le personnel doit passer par la porte réservée aux employés avant de pénétrer jusqu'au pointeau de sécurité pour rejoindre le vestiaire où se changer. Là, de grandes affiches murales retracent la création et le développement de Carrefour. Le groupe se décline désormais en plusieurs enseignes, comme Carrefour Market, Carrefour Express, Carrefour Banque, Carrefour Drive... Il existe plus de 200 hypermarchés Carrefour en France et plus de 1500 au-delà des frontières dans plusieurs continents (en Europe, en Amérique Latine, en Asie, en Afrique et au Moyen-Orient). Pour que tous les magasins « tournent correctement », c'est-à-dire pour qu'ils soient rentables et fréquentés, ils ont besoin d'un personnel dévoué à l'Entreprise... C'est là que j'interviens.

En effet, depuis le 3 mai 2017, je suis membre du groupe Carrefour en temps qu'hôtesse de caisse : avec mes collègues, j'assure l'encaissement des clients. Mon lieu d'affectation est le Carrefour d'Aubervilliers, ouvert en 2011 dans le nouveau centre commercial Le Millénaire, face au canal de Saint-Denis, près des quartiers chinois et de La Villette (c'est-à-dire du 19^e arrondissement de Paris), et surtout à côté de mon domicile (j'habite à Aubervilliers). Cette proximité me permet d'être ponctuelle et disposée à assurer ma journée de travail. Le magasin emploie beaucoup de monde, à différents postes : sécurité, rayons, caisses ... Au sein du secteur caisse, il existe plusieurs postes – hôtesse de caisse, hôtesse d'accueil, « rollers » et agent de caisse centrale. Tous sont indispensables au bon fonctionnement du magasin et répondent à une tâche bien spécifique. Je travaille en caisse tous les week-ends – le samedi de 15 heures à la fermeture (21 heures), et le dimanche matin – dans le cadre d'un contrat étudiant. Ce contrat

me permet de continuer mes études le reste de la semaine. Pour 10 heures par semaine, je gagne 400 euros par mois : 10 euros bruts de l'heure. Comme moi, les week-ends, c'est une majorité d'étudiants qui travaille à temps partiel, sous contrats de 8 à 16 heures. En revanche, pendant la semaine, les caissiers et caissières travaillent souvent dans le cadre de « contrats professionnels » de 35 heures. Nous sommes tous en CDI, car Carrefour se targue de « ne recruter aucun CDD ou stage », comme me l'avait indiqué le manager lors de mon entretien d'embauche en avril 2017. Cependant, « [c]es contrats à durée indéterminée, fréquemment accordés dans le groupe de distribution étudié, constituent une rétribution sans doute maigre compte tenu des pénibilités éprouvées »⁵⁹. La sociologue Marlène Banquet, qui a passé trois ans à étudier le terrain de la grande distribution, explique que ces contrats aux horaires adaptables permettent aux managers de s'assurer du bon fonctionnement de l'Entreprise, en ne manquant jamais de personnel de caisse. Les recrutements ont lieu début mai, avant l'été pour pallier les absences des employés (souvent des étudiants) qui démissionnent à la fin de l'année scolaire. Les employés sous contrat professionnels démissionnent très peu, car ils n'ont en général aucun autre emploi que Carrefour.

Dans cet article, je propose de vous faire entrer dans les coulisses du magasin : rencontrer ses employés étudiants et découvrir l'envers du décor du métier de caissière, à travers la description commentée de mes week-ends de travail.

1. Des étudiants employés attachés à leurs postes, face au besoin d'argent et au client-roi

Ce dimanche, à 13 heures 15, nous n'entendons plus que le son des pièces que comptent les hôtes et hôtesse de caisse. Les derniers clients viennent de partir. Retentit comme d'ordinaire ce message : « Chers collaborateurs, veuillez faire votre déclaration [de caisse] et bien nettoyer vos caisses ! » C'est « la fin de poste ». Je ferme ma caisse propre, donne « mes prélèvements », et « range mon caisson » dans « le coffre », suivie de ma collègue Charline. Devant la caisse centrale, on pointe enfin avant de partir. « Tu as faim ? On va manger MacDo ? » On discute devant les plateaux. Charline vient de Vendée. Elle est montée à Paris dans le cadre de ses études de photographie. Plus tard, elle souhaite devenir consultante ou conservatrice en art pour de grands musées ou des expositions. « C'est mon premier anniversaire Carrefour », plaisante-t-elle en précisant : « L'année dernière, je m'étais dit, je fais un an et ensuite je change. Et aujourd'hui je me dis, dans deux ans, à la fin de ma formation, j'arrête. Concrètement, Carrefour, j'en ai fait le tour, et depuis longtemps ! Seulement va

⁵⁹ Marlène Banquet, *Encaisser ! Enquête en immersion dans la grande distribution*, Paris, La Découverte, 2015.

trouver un autre boulot qui accepte des disponibilités d'étudiants ! » La majorité des étudiants à Carrefour sont exactement dans la même situation : nous attendons tous d'avoir notre diplôme ou un autre emploi pour partir. Marlène Banquet évoque bien ce type de problématique, qui expliquerait il n'y a que peu de révolte chez ceux qu'elle appelle « les damnés de la caisse »⁶⁰. Les horaires interchangeables et aménageables qu'offre Carrefour nous arrangent, et les étudiants ont aussi besoin d'argent pour vivre, surtout s'ils vivent seuls (comme Charline). Ainsi, qu'ils l'aiment ou non, les employés sont en fait attachés à leur travail. Surtout dans un contexte où l'avancée technologique, en plein développement, des caisses automatiques, fragilise l'emploi. Cela, la hiérarchie de Carrefour l'a compris, et pour nous persuader de rester, elle nous propose de changer de poste au bout de quelque temps, toujours au secteur caisse. Souvent, cette proposition intervient pendant les entretiens annuels d'évaluations (EA), qui servent en fait surtout à rappeler les règles et objectifs de l'Entreprise aux salariés.

Rollers

Un autre poste attribué aux étudiants est celui de « Roller ». Il s'agit d'un poste très polyvalent : le roller récupère et trie les articles laissés par les clients, renseigne ces clients, vérifie les prix des articles dont les codes-barres ne passent pas en caisse, et trie « les retours » (produits laissés en caisse par les clients). Ce poste doit son nom au fait qu'avant (jusqu'en 2018), ces employés portaient des rollers aux pieds, pour être plus rapides et ne pas faire attendre les clients en caisse⁶¹. Mais après plusieurs chutes, et devant le manque de personnel sachant patiner, les rollers, d'abord devenus une option, ont été supprimés : seul le nom est resté. Au magasin, Mishaal (25 ans, étudiant) est un roller sans rollers, parfois huit heures par jour d'affilée (car il est possible de travailler huit heures d'un coup). Habitant à Drancy, il aurait pu travailler au Carrefour de « Drancy Avenir », mais il aime bouger ! Pour cela, il préfère être roller qu'en caisse : « En roller, je bouge et le temps passe plus vite. Je n'aime pas répéter les mêmes gestes en caisse », m'a-t-il expliqué pendant une pause⁶². En 8 heures il gagnait 250 euros. Ce mois-ci, parce qu'il a aussi travaillé les jours fériés, il a touché 700 euros.

La « police » de la caisse centrale

Un caissier ou une caissière peut aussi évoluer à la « Caisse centrale », pour gérer et organiser le travail des caissiers. Quand je pointe pour signaler mon arrivée, la caisse centrale

⁶⁰ Marlène Banquet, *Les damnés de la caisse. Enquête sur une grève dans un hypermarché*, Paris, édition du Croquant, 2011, voir notamment p.238.

⁶¹ Information recueillie auprès de Sofiane (ancien roller, aujourd'hui caissier), le 27.10.19.

⁶² Entretien du 29.09.2019.

m'assigne une caisse. Elle ouvre avant les autres caisses, à 8 heures 30, pour vérifier le planning, les absences, placer les caissiers, décider des horaires des pauses, et bien sûr accueillir les premiers clients. La gestion des pauses est complexe : « Quand on dit 15 minutes pour l'un et qu'il prend 30 minutes, ça ralentit tout le monde, donc on envoie les autres en retard en pause, et ils reviendront remplacer trop tard quelqu'un qui doit partir. Donc, on est obligé d'être strict et de faire la police alors qu'à la base, ce n'est pas notre travail », m'a confié Alexandre, qui travaille ici le dimanche⁶³. Le caissier central aide aussi les caissiers. Quand les clients veulent voir des responsables, c'est la Caisse centrale qu'on appelle. « Souvent ce sont des gens qui cherchent la petite bête, car ils pensent savoir mieux que nous. Nous devons nous contenir malgré leur impolitesse ou leur acharnement », explique Alexandre⁶⁴.

Clients rois

Ici « le client est roi » et le sait. Voilà pourquoi certains clients se permettent de nous traiter d'incompétents, quand un prix en caisse n'est pas celui qu'ils voient dans les rayons, par exemple, alors qu'on ne peut, nous, rien n'y changer. Parfois, les managers gèrent les situations les plus délicates, comme des clients insistants pour une promotion qui ne passe pas, un moyen de paiement que la caisse n'accepte pas, etc. Le manager prend le relais quand plus aucune discussion n'est possible. Marlène Benquet parle encore bien de cet aspect dans son ouvrage *Encaisser ! Enquête en immersion dans la grande distribution* : « Les caissières sont également soumises à une double injonction : aux impératifs définis par leurs supérieurs hiérarchiques s'ajoute l'obéissance à un client consacré roi dont les trépignements d'impatience et les invectives sont source de pression supplémentaire »⁶⁵.

Comme tout le monde, j'ai eu plusieurs incidents client. Par exemple, un jour, un client passe à ma caisse avec un carton de 24 compotes censé passé en promotion à 14 euros. Je scanne l'article et constate que le produit passe au prix d'origine de 24 euros. J'explique au client qu'il doit se rendre à l'accueil après avoir réglé, pour se faire rembourser, ou qu'il peut laisser l'article. Il ne veut rien entendre, commence à me tutoyer, demande à voir un responsable. Un collègue de la Caisse centrale arrive à ma demande, lui explique la même chose – que c'est un problème de code-barre impossible à régler en caisse. Le client ne décolère pas, mais finit par se soumettre en mettant au passage un coup de poing dans le carton qu'il vient d'acheter⁶⁶. Dans ce genre de situation, il convient de réagir de façon professionnelle, sans perdre son sang-froid.

⁶³ Ce sont les mots d'Alexandre lors de l'entretien du 03.11.2019.

⁶⁴ Entretien du 3.11.2019.

⁶⁵ Marlène Banquet, 2015, *op. cit.* [Note du prof : manque numéro de page].

⁶⁶ Incident client du 10.11.2019.

Ils n'attendent que ça, que je m'énerve, donc je garde le sourire, reste polie et souhaite toujours à la fin une bonne journée », m'a dit Vinnie, qui travaille à l'accueil.

Ce contexte étant posé, observons maintenant la mission d'hôtesse de caisse.

2. La mission d'hôtesse de caisse : journée très ordinaire d'un samedi de travail

Préparatifs

À 14 heures 50, le samedi, j'entre par la porte réservée aux employés de magasin, à l'arrière du Millénaire, grâce à mon badge, et me change dans les vestiaires. La tenue Carrefour est obligatoire et imposée par l'Entreprise. Nous portons un pantalon (autre qu'un jean) noir, des chaussures (autres que des baskets) noires, et un *tee-shirt* ou une veste à l'emblème de Carrefour, avec un badge mentionnant notre prénom. Une fois prête, je prends les escalators menant au deuxième étage de Carrefour (à « l'étage », comme on l'appelle), et à 15 heures pile, je pointe à la Caisse centrale. Le magasin est rempli, avec de longues queues en caisse... En me faufilant à travers les files d'attente, je file au fond du magasin, pour aller récupérer mon caisson dans « le coffre ». C'est l'endroit où tous les caissons sont rangés et où nous pouvons faire de la monnaie. On ne peut accéder à cette pièce sécurisée sans badge. Je badge donc encore et récupère mon caisson : mon principal outil de travail. Je l'ouvre pour vérifier si j'ai besoin de faire de la monnaie dans « le monnayeur »⁶⁷. Puis je prends « les feuilles de prélèvements »⁶⁸ et des petites pochettes transparentes qui me serviront plus tard. Avant de sortir, je jette un coup d'œil sur le mur du coffre : une feuille de classement des caissiers du magasin, du plus lent au plus rapide, est affichée. L'affiche mentionne aussi : « 45 secondes d'encaissement par client. 20 secondes d'attente entre chaque client. Objectif de 23 articles par minutes ». Le respect de ces temps fait partie des critères d'évaluation de Carrefour d'Île-de-France. Je file vite en Caisse centrale, où mon collègue m'indique quel collègue remplacer et mon numéro de caisse du jour.

En caisse

Je rejoins ma caisse et m'y assois. Ma « posture de base » (recommandé par Carrefour) se résume ainsi : chaise assez proche de la caisse, dos droit adossé au dossier, les pieds parallèles sur le repose-pied placé sous la caisse, pour éviter les problèmes de dos. Ainsi bien assise, je tape mon numéro de caisse et mon code pour avoir accès à l'écran de contrôle de la caisse. Je dépose mon caisson à l'intérieur du tiroir-caisse. Je peux commencer ma mission. Je suis

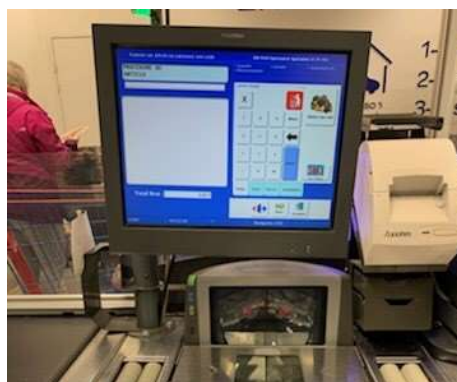
⁶⁷ Machine servant à convertir les billets en pièces de 2 centimes, 20 centimes, 50 centimes et 1 euro.

⁶⁸ Elles sont de plusieurs couleurs selon les jours : rouges pour les lundis, les mercredis et les vendredis, bleues pour les mardis, les jeudis et les samedis et enfin noires pour les dimanches.

responsable de l'encaissement des clients durant tout mon service : je scanne les achats et demande la somme due, que les clients peuvent régler en espèces, en carte bancaire ou par chèque, voire aussi en tickets restaurants, « en titres-services », avec la cagnotte de fidélité de leur carte Carrefour, etc. C'est avec ces moyens de paiement divers qu'interviennent les pochettes transparentes : on y met tout ce qui n'est pas en espèces ou payé par cartes bancaires.

En caisse, j'ai les consignes de rapidité du coffre en tête. « Nous sommes premiers en paiement sans contact, à 67 % de l'objectif de 70 % ». Mais ces indications ne doivent pas me faire oublier de traiter chaque client comme s'il était mon invité.

Certains encaissements sont un vrai plaisir : par exemple, en ce moment, je distribue des cartes de *La Reine des neiges 2* à des petites filles. L'une d'elles, habillée d'un pull à l'inscription rouge « BONJOUR », me remercie avec un magnifique sourire, en me disant : « Vous êtes très élégante ». Je la remercie en complimentant sur ses jolies tresses longues. « Vous êtes



une excellente caissière », me dit-elle avant de partir en déballant ses cartes : « Maman ! J'ai eu Anna et Elsa petite !!! » Sa joie me rend contente aussi. Ces moments de vrai partage, rares, ne durent jamais assez longtemps, car pas le temps de s'attarder ! Il ne faut pas faire attendre le client suivant.

Cependant, il est extrêmement fréquent que, pendant le service, la caisse me bloque en affichant le message : « Prélèvement immédiat ». Cela signifie que j'ai plus de 1500 euros en caisse, et qu'il faut les retirer en faisant « un prélèvement », un retrait d'argent. Pour cela, on se sert des pochettes de prélèvement (récupérées dans le coffre)⁶⁹. Un prélèvement doit être effectué très rapidement pour ne pas faire attendre longtemps le client : nous n'avons pas plus de 30 secondes pour compter, ranger les billets dans la pochette, imprimer le ticket attestant du succès de l'opération effectuée et noter les numéros de la pochette sur la feuille de caisse. Après cette tâche je peux reprendre mon travail. Jusqu'au coup de téléphone, me signalant que je dois prendre ma pause. Également réglementée, la pause est de 9 minutes quand on travaille moins de 4 heures, 15 minutes quand on travaille entre 4 et 6 heures, 20 minutes quand le service dure entre 6 et 8 heures et 30 minutes pour 8 heures ou plus.

⁶⁹ La règle est qu'il faut retirer 700 euros de la caisse ni plus ni moins. Je place les 700 euros dans la pochette de prélèvement en demandant poliment, aux clients, de patienter.

Fin de service

À la fin du service, le travail continue : vient le temps de compter la caisse. La règle est qu'il ne doit pas y rester plus de 250 euros. Aujourd'hui, il me reste 1100 euros⁷⁰, j'effectue un prélèvement de 700 euros, et il me reste 400 euros. Alors j'effectue une « fin de poste ». Un membre de la Caisse centrale ou un roller vient récupérer mes pochettes. La dernière opération d'une caissière est « la déclaration de caisse », qui consiste à compter toutes les pièces et tous les billets et à placer le ticket de fin de l'opération dans « la feuille de caisse ». Ainsi nos supérieurs pourront vérifier si nous avons ou non des écarts d'argent positifs ou négatifs. Cette opération sonne la fin de ma mission, ou presque... Je nettoie la caisse avec du produit à vitres et du sopalin. Il faut frotter le tapis roulant, l'écran, etc. Tout doit « y passer » : le nettoyage sera contrôlé par la Caisse centrale. Après avoir replacé mon caisson dans le coffre, je pointerai une dernière fois.

Conclusion

Un jour, alors que je suis en plein encaissement, Alexandre (de la Caisse centrale) me charge de la formation d'une nouvelle, Célia. Je lui montre les bases : scanner, faire payer, vérifier l'écran de contrôle, etc. Quand elle passe à la pratique, elle panique : « Maintenant qu'est-ce que je fais ? Comment je fais ? » Je lui dis de prendre son temps pour compter, et de ne pas aller trop vite malgré le stress, pour ne pas faire d'erreurs. Elle est pleine de bonne volonté, d'envie de bien faire, souriante et fière de son « « premier boulot ». Comme moi, et tout le monde à notre arrivée, elle ignore tout ce qui l'attend : la dureté du métier (malgré des apparences de facilités), les clients difficiles, le peu de vacances dans l'année, l'impossibilité de prendre des journées de pause, la surveillance omniprésente de la hiérarchie : « Les caissières sont quasiment en permanence filmées et potentiellement surveillées, derrière une vitre sans teint, par leur supérieure hiérarchique »⁷¹. Les rencontres des collègues rendent le travail plus agréable, et font aussi partie, heureusement, de l'envers du décor.

⁷⁰ Caisson du 16.11.2019.

⁷¹ Marlène Benquet 2015, *op. cit.* [Note du prof : numéro de page manquant].

Ouvreurs et ouvreuses :

les invisibles du Théâtre Marigny, « le plus beau théâtre du monde »

par Rosalie Sinsou

« Champs-Élysée-Clemenceau. Champs-Élysée-Clemenceau », annonce la voix préenregistrée de la RATP. Je sors du métro et traverse la rue pour arriver au « plus beau théâtre du monde, de la plus belle avenue du monde », d'après son Directeur, Jean-Luc Choplin. De forme circulaire, haut de deux étages, le théâtre Marigny se dresse devant moi. Je le longe par la gauche, passant devant son restaurant pour atteindre l'entrée des artistes. Là, je trouve le Point Contrôle Sécurité et son chef, Aymen, qui m'accueille avec un grand sourire. Je passe devant les ateliers de construction des décors pour emprunter un long couloir qui me conduit au vestiaire des femmes, que j'ouvre avec ma carte-pass. Dans cette petite salle, des casiers gris attribués à chacune des ouvreuses sont disposés contre trois murs ; sur le quatrième, des casiers bleus contiennent les tenues de travail. Après m'être changée – et on verra tout à l'heure que ce n'est pas simple ! –, je remonte les escaliers, traverse le bar du théâtre, et suis le couloir qui mène au hall d'entrée, où nous attend le chef d'équipe, David.

Le théâtre Marigny a ouvert ses portes en 1855, sous la direction du célèbre compositeur Jacques Offenbach. L'architecte Charles Garnier lui donna sa forme circulaire en 1881. Après une succession de Directeurs, Simone Volterra reprit le théâtre en 1946, et décida d'y instaurer une troupe permanente : la compagnie Renaud-Barrault. C'est Jean-Louis Barrault qui, en 1954, créa la seconde salle du théâtre, alors nommée « Petit Marigny », puis renommée « Salle Popesco » lorsque Elvire Popesco devint à son tour Directrice du théâtre en 1965. En 2000, le groupe Artemis racheta les murs et nomma comme Directeurs Robert Hossein, puis, en 2008, Pierre Lescure⁷². Le bâtiment ferma ses portes en 2013 pour des travaux de rénovation fort coûteux (20 millions d'euros), qui durèrent cinq ans, ce qui entraîna un licenciement massif des employés⁷³. Finalement, le théâtre a rouvert en novembre 2018, avec, à sa tête, l'ancien directeur du Théâtre du Châtelet, Jean Luc Choplin. Désormais, ce Directeur veut faire du Marigny « un théâtre musical du beau temps et non des tornades »⁷⁴. Les premiers spectacles

⁷² Ces informations sont tirées de la page Wikipédia consacrée au Théâtre Marigny.

Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_Marigny

⁷³ Voir : Robert Martine, « Fermé cinq ans, le Théâtre Marigny rouvre après 20 millions d'euros de travaux », *Les Échos*, le 14 novembre 2018.

⁷⁴ Voir le site internet du Théâtre Marigny : <https://www.theatremarigny.fr/un-theatre-du-beau-temps/>

présentés ont été *Peau d'Âne*, d'après le film de Jacques Demy, puis *Guys and Dolls* de Stephen Mear. Cette année, en novembre 2019, Stephen Mear revient à Marigny avec une grosse production américaine de Broadway : la comédie musicale *Funny Girl*.

Notons bien que le théâtre Marigny fait partie des Théâtres Parisiens Associés, un regroupement de théâtres privés qui rémunèrent la plupart du temps leurs ouvrier.euse.s⁷⁵ au pourboire⁷⁶. Mais ici, au Marigny, le personnel d'accueil est salarié. Pour cela, le Théâtre Marigny a employé une agence privée, Trinity, qui recrute et rétribue les ouvrier.euse.s. Nous sommes payés à un taux légèrement supérieur à celui du SMIC : 12,14 euros bruts de l'heure, pour des missions de 3 heures 30 à 4 heures 30, effectuée le soir de 18 heures 30 à 22 heures ou 23 heures. Les temps d'habillage et de déshabillage ne sont pas compris dans le temps de travail, alors que le port de l'uniforme est obligatoire. Étant donné ce salaire, nous n'avons pas le droit d'accepter les pourboires, ce qui étonne en général la clientèle, habituée aux autres théâtres privés. Cette clientèle est généralement aisée, car le prix des places du Marigny est cher, comparativement à d'autres théâtres aux financements publics : pour *Funny Girl*, il faut déboursier 35 euros pour le placement en balcon et 85 euros pour l'orchestre. À titre comparatif, la Comédie française vend ses places à 42 euros pour l'orchestre et 15 euros pour le balcon.

Depuis sa réouverture, le Marigny se veut être un lieu chaleureux et accueillant pour son public. Qu'implique cet accueil pour le personnel des ouvriers et ouvrières qui en est en charge ?

1. Les uniformes

Tout commence par l'uniforme. Celui du Théâtre Marigny est composé d'une chemise à motifs marbrés noirs et blancs et d'un pantalon noir. Cette tenue, créée par la maison de couture « Irié », coûte environ 400 euros. Pourtant, les coutures des chemises se défont très souvent : il faut alors travailler avec des vêtements troués jusqu'au raccommodage. En théorie, les tenues sont lavées deux fois par semaine, le jeudi et le dimanche, mais en pratique, elles ne le sont que le dimanche. Entre alors en jeu un spray désodorisant pour textile (de marque « Febreze »), mis à notre disposition pour faire leurre. Morgane, une de mes collègues, raconte qu'en décembre 2018, quand les tenues n'avaient plus été lavées depuis longtemps, les

⁷⁵ J'utiliserai ponctuellement l'écriture inclusive. Je me réfère au *Manuel d'écriture inclusive* dirigé par Raphaël Haddad (Paris, Mots-Clés, 2017).

⁷⁶ Voir la liste complète de ces théâtres privés à cette adresse : <https://www.theatresparisiensassocies.com/salles-theatre-paris/>

ouvreuses « achetaient des mandarines et frottaient leurs aisselles et leurs cous avec les épiluchures pour cacher les odeurs. »⁷⁷

Le 6 novembre 2019, quand je descends dans les vestiaires pour me changer, les tenues sont suspendues sur un portant dans le couloir. Il y en a peu. Je trouve le dernier pantalon de petite taille. Deux autres ouvreuses arrivées après moi n'ont pas ma chance : elles devront fouiller dans la corbeille d'uniformes sales, restée là depuis la dernière représentation d'*Oncle Vania*, le 3 octobre dernier... Les filles fouillent dans le linge sale. Elles porteront ce soir des pantalons sales et froissés. Je monte quant à moi dans le hall d'entrée pour « le *brief* », l'exposé du déroulé de la soirée.

2. Préparation et entrée en salle

À 18 heures 30, David, le chef d'équipe, annonce le déroulement de la soirée. Il indique le nombre de spectateurs et de spectatrices attendu, s'il y a des personnes à mobilité réduite (PMR) qui ont besoin d'un accompagnement particulier, ou encore si des personnalités.e.s publiques sont attendues – on verra plus loin que ces « *Very important people* » auront droit à un traitement de faveur, notamment à un « pack VIP ». Il distribue ensuite le matériel nécessaire au travail : les « scannettes » pour vérifier numériquement les billets à l'entrée, les cales pour les portes de la salle, les *talkies-walkies* pour qu'on communique entre nous dans les étages. Puis, il attribue un poste aux seize ouvreur.euse.s : quatre personnes à l'entrée pour scanner les tickets, quatre personnes en orchestre (côté pair et impair), deux personnes en corbeilles (paires et impaires), deux personnes en balcon, deux personnes dans les vestiaires orchestre et corbeille (côté impair). Une personne « volante » s'occupe de l'accompagnement des personnes à mobilité réduite et tâche que le public ne crée pas d'embouteillage vers le bar et les portes de la salle. Enfin, l'un.e d'entre nous assume la fonction de « *groom* » et aide au bon fonctionnement des autres postes.

Les portes du hall sont ouvertes. Les gens commencent à arriver. Seul.e.s les spectateur.trice.s muni.e.s de billets sont autorisées à entrer. Les quatre personnes placées « en scan » assurent ce filtrage. Elles se placent devant les portes du hall, juste après la sécurité, en plein courant d'air, jusqu'à la fermeture des portes à 20 heures. Les vestes légères et les écharpes que nous sommes autorisées à placer sur nos uniformes ne suffisent pas à nous protéger du froid.

⁷⁷ Entretien du 19.11.2019.

David lance ensuite le signal (ou « top ») de « l'ouverture des portes de la salle à tous les étages ». Les placeur.euse.s peuvent commencer à indiquer les places au public. Chacun lance un « Bonsoir ! » à la cantonade pour inciter le public à entrer dans la salle et éviter les embouteillages. Célia Bense Ferreira Alves écrit à ce propos :

« Canaliser les flux et garder le contrôle du placement impliquent de capter l'attention du public par une mise en scène de soi [.]. Il s'agit, en particulier, pour [les placeurs] de faire usage des modulations de leur voix et de ses intonations et d'utiliser une gestuelle appuyée afin de s'imposer aux spectateurs non encore placés en leur faisant comprendre qu'ils sont là pour leur indiquer leur place et leur apporter aide et instructions. Lorsqu'ils prennent en charge un spectateur ou un groupe de spectateurs, la plupart [des placeurs] orientent leur corps afin de faire barrage au groupe suivant, accompagnent les spectateurs sur une partie de la salle puis pointent les emplacements. »⁷⁸

Au début du spectacle, les placeurs restent en salle pour contrôler qu'aucune photo ou vidéo n'est prise, et aussi pour prévenir le chef d'équipe et le médecin de salle, placé en corbeille, si quelque chose ne va pas, par exemple si quelqu'un fait un malaise. Dans ces cas-là, on prévient « au *talkie* » la « corbeille paire » d'avertir le médecin qu'on a besoin de ses services. Ensuite, pendant le spectacle, les ouvreurs et ouvreuses prennent le relais de la surveillance de salle. Après un entracte de vingt minutes, « l'équipe de courte [soirée] » finit le travail à 22 heures tandis que « l'équipe de longue » reste jusqu'à ce que tout le monde soit sorti (vers 23 heures). Cependant, certains soirs sont plus spécifiques.

Le soir de la générale de *Funny Girl*, le 6 novembre, il y a uniquement des invitations, de plusieurs catégories. Les invitations sans pastille correspondent aux cotés de corbeille et au balcon pour les invité.e.s de la production et du personnel du Théâtre ; les pastilles bleues et argentées, à la « corbeille face », pour la Direction artistique ; les pastilles « or », conduisant à l'orchestre central, sont pour la presse et la télévision. Enfin, les pastilles rouges, correspondant à des places situées sur les côtés de l'orchestre et en « fond centre », sont destinées aux invité.e.s de Fimalac, la société qui possède le Théâtre. Les invitations sont classées par ordre hiérarchique : les meilleures places, en milieu d'orchestre, sont réservées à la presse qui va rédiger les critiques et en partie décider de l'avenir du spectacle. Hormis les catégories définies par les pastilles, le placement est libre.

Nous, les « ouvrier.euse.s », sommes tou.te.s en poste, chacun.e accompagné.e d'une personne de l'administration qui nous aide à diriger les gens. Je suis en corbeille impaire avec Sacha, une ancienne ouvreuse qui travaille désormais à l'administration du théâtre. Sacha

⁷⁸ Voir : Célia Bense Ferreira Alves, *Des placeurs sachant se placer ?*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013, p. 81.

réserve le rang D, à 5 sièges, pour l'équipe de billetterie, qui travaille et discute avec nous tous les soirs. Je reconnais Julia (une ancienne ouvreuse qui a trouvé un emploi à temps plein en billetterie), Suzanne et William. Habituellement, quand le spectacle commence, les ouvreuse.s peuvent s'asseoir sur les strapontins, mais, ce soir, en corbeille, tout est pris, sauf ce rang réservé au personnel de billetterie. Aux cinq places réservées pour la billetterie, deux sièges restent vides. Mais Julia, Suzanne et William s'assoient en bout de rang, William prenant même le strapontin. On ne peut donc accéder aux deux places laissées vides sans les déranger. Aucun des trois ne semble m'avoir vue. Aucun ne se déplace pour me laisser une place. Je passe donc plus d'une heure debout contre la porte.

Si nous, les ouvreurs et les ouvreuses, sommes le premier contact du client avec le Théâtre – les personnes auxquelles ce client se réfère pour obtenir des informations –, nous sommes en fait comme invisibles, au moins pour l'équipe du Théâtre. On exige de nous un accueil irréprochable, chaleureux, et sans fautes, mais on nous fournit des uniformes sales ou troués. Nous faisons partie de « la grande famille de Marigny », comme on nous le rappelle souvent⁷⁹, mais ne bénéficions en fait d'aucune considération de la part du reste du personnel. William, le responsable de la billetterie, ne s'adresse jamais directement à nous. S'il a quelque chose à nous dire, il parle à David qui nous transmet le message, ce, même si nous nous tenons face à lui.

Ce manque de communication directe entre le personnel du Théâtre et l'équipe d'accueil pose des problèmes pratiques. Par exemple, comme l'explique Morgane : « les packs VIP sont conçus par la billetterie sans vraiment penser à leur usage pratique »⁸⁰. Il s'agit de trois « formules » spéciales, coûtant 105 à 137 euros par personne, et qui comprennent *a minima* (pour le premier pack, nommé « formule Georges Auric »), un billet « coupe-file », une coupe de champagne offerte, un programme et une place « carré or » en orchestre⁸¹. Le 14 novembre, par exemple, nous savons que nous recevons deux « formules Georges Auric », mais sans savoir quels spectateur.trice.s sont concernés. Comme nous n'avons aucune information sur l'identification de ces personnes, on ne peut les faire bénéficier de l'accès « coupe-file » et de la coupe de champagne offerte, alors qu'elles ont déboursé 211 euros pour avoir le droit à ses services. Normalement, « On doit les amener dans un carré VIP au bar, puis les accompagner

⁷⁹ C'est l'expression qu'a employée Jean-Luc Choplin lors de la réunion de présentation avant la réouverture du Théâtre en novembre 2018.

⁸⁰ Entretien du 19.11.19.

⁸¹ Pour le détail des packs VIP, voir le site du Théâtre : <https://www.theatremarigny.fr/packs-funny-girl/>

en salle jusqu'à leurs sièges. Mais on ne peut pas faire cet accueil personnalisé parce qu'on n'est pas au courant, pas assez nombreux, et que rien n'est mis en place pour nous aider », déplore Morgane⁸². Comme le dit Camille, une autre ouvreuse : « Le bas de l'échelle, on s'en fout ! » Les projecteurs sont tournés vers ce qui se passe sur scène.

3. Le spectacle

Le noir se fait dans la salle. L'orchestre joue. Le rideau se lève. Le fond de scène est orné de quatre grands panneaux à motifs floraux. À l'avant-scène, côté jardin, Fanny Brice, jouée par Christina Bianco, s'installe devant une coiffeuse. Elle est dans sa loge, avant une représentation. Elle regarde vers le public tandis que son assistante, Emma, jouée par Isabel Canning, prépare son costume de scène. C'est apparemment un grand jour (« *It's the big day* », dit une réplique) pour Fanny. Elle se remémore alors son parcours jusqu'à ce jour. Elle enlève son manteau pour révéler une tenue qui rappelle un uniforme de lycéenne...

Quatre actrices viennent se placer de part et d'autre de la coiffeuse. Cartes en main, toutes se mettent à jouer au Poker. Fanny a 19 ans et rêve de devenir une star. Intervient la première chanson en solo de Christina Bianco (« *I'm the greatest star, I am by far, but no one knows it !* »), qui déclenche une première salve d'applaudissements. Sur scène, une façade de théâtre, avec le nom de Fanny Brice illuminé, fait place à des cordes à linges et des palettes. La scénographie nous transpose dans le quartier de Henry Street, chez Fanny. Après avoir répété toute la nuit, elle obtient le droit de se produire sur la scène d'un théâtre. Elle entonne alors une chanson au style *jazzy* : « *Cornet man* ». Le décor se transforme en coulisses de théâtre. Elle y fait la connaissance de Nick Arnstein (interprété par Ashley Day), dont elle tombe amoureuse et chante les louanges : « *Nicky Arnstein, Nicky Arnstein, what a beautiful, beautiful fellow* ». Une autre scène célèbre bientôt le mariage. Tandis que les choristes, habillées en robe de mariée, nous présentent un univers de plumes et de satin, Christina Bianco entre en fond de scène, dos au public et se place au centre. Tout à coup, elle se retourne de profil et dévoile le gros ventre rond de Fanny, enceinte, tout en chantant « *I am the beautiful reflection of my love affection* », ce qui provoque l'hilarité du public. La première partie se termine quand Nick part à New York et Fanny à Chicago.

Pendant l'entracte, le public s'extasie sur ce « très beau spectacle », en soulignant que Christina Bianco y est « époustouflante ». La deuxième partie retrace les différentes tentatives de Nick pour gagner de l'argent en vain, et son emprisonnement, jusqu'à sa sortie prison. À la

⁸² Entretien du 19.11.19.

fin, le couple prend la décision de divorcer. Le spectacle s'achève sur une dernière chanson d'une Fanny éplorée.

Le rideau tombe. Les gens applaudissent. Le rideau se relève et vient le salut. Il est lui aussi hiérarchique : les rôles les moins importants saluent en premier, et les stars en dernier. Quand Christina Bianco arrive enfin sur scène pour saluer, la dernière, les gens se lèvent pour une « *standing ovation* ».

Les lumières se rallument et nous ouvrons les portes de la salle, en restant bien de côté pour ne pas gêner le passage des client.e.s. Sourire aux lèvres, ils et elles nous remercient de vive voix, au passage, pour leur soirée, avant de sortir du Théâtre.

Funny Girl est une grosse production, de divertissement, qui attire un public aisé voulant passer un bon moment. Les spectateur.trice.s viennent voir ce spectacle pour se détendre, pas pour remettre en question la société dans laquelle ils vivent, comme ils pourraient le faire face à d'autres mises en scène contemporaines que proposent actuellement d'autres théâtres⁸³. La mise en scène remplie de paillettes et de lumières, créée pour en mettre « plein la vue », me semble contraster avec la sociologie du théâtre lui-même, où travaillent de jeunes étudiants cherchant à boucler leurs fins de mois difficiles. Par son placement géographique, son prix des places, et le budget hors de prix consacré aux décors et costumes du spectacle, le théâtre Marigny s'offre comme un exemple de ce que Roland Barthes appelle « le théâtre de l'argent » :

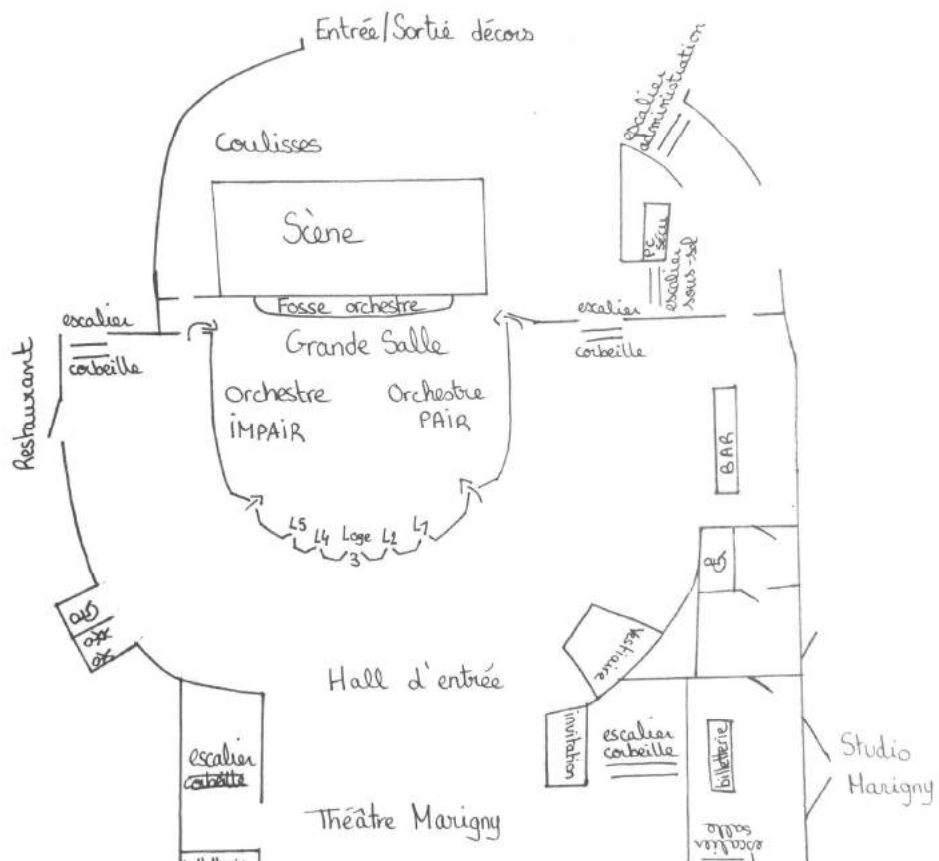
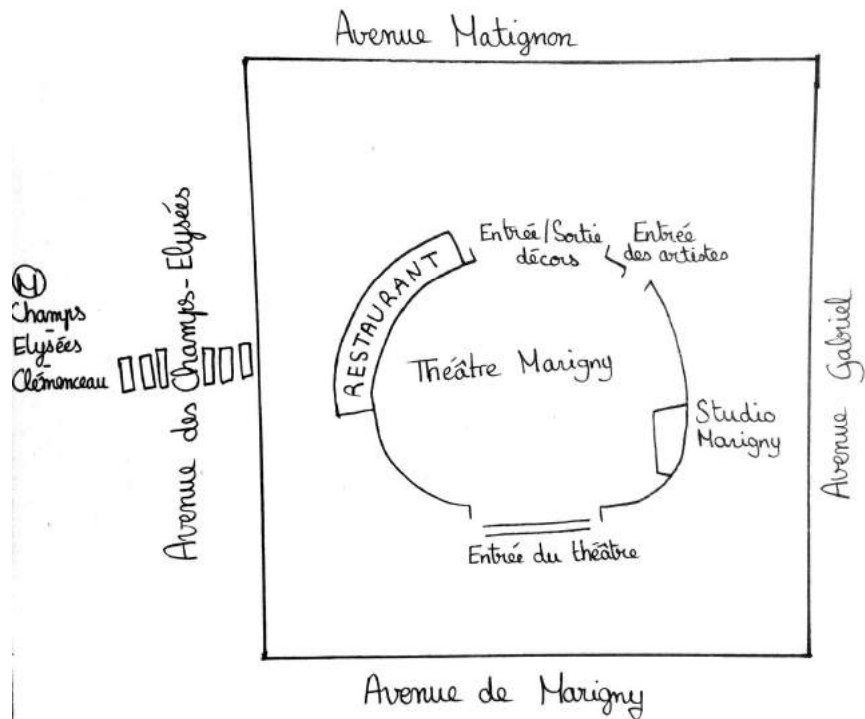
« Le théâtre où l'on paye cher ses places, c'est-à-dire où le public n'est sélectionné que par sa fortune [,] où le luxe vaniteux des décors et des costumes postule toute une économie sordide [, le théâtre] du mensonge visuel, monnayé contre le billet de mille francs du fauteuil d'orchestre. [...] Ce théâtre de l'Argent a un nom, c'est le théâtre bourgeois. [...] tenant le spectateur dans sa réplétion inerte d'homme qui a payé pour que l'on débarrasse sans douleur de ses quelques menus fantômes. »⁸⁴

Le théâtre Marigny se veut un ambassadeur du luxe et de la joie. De ce fait, il ne se soucie pas des conditions de travail indécentes qu'il offre à son « petit personnel » d'ouvreur.euse.s. Les ouvrier.euse.s se fondent dans ce décor luxueux, que ce soit par l'uniforme aux couleurs des murs du Théâtre ou par la considération inexistante du personnel du Théâtre qui ne les voit même pas. Ils sortent de leur invisibilité seulement pour renseigner et accompagner les spectateur.trice.s, puis s'effacent à nouveau.

⁸³ Citons par exemple, le spectacle *Points de non-retour*, mis en scène par Alexandra Badea au Théâtre de la Colline, qui dénonce la continuité de la colonisation dans la société actuelle.

⁸⁴ Roland Barthes, « Editorial », in : *Théâtre populaire* 5, janvier-février 1954.

Schémas personnels du Théâtre Marigny



Une rencontre à la cathédrale russe de la Sainte-Trinité du quai Branly : Entretien avec Jean D., musicien et Fidèle

par Leanid Bialiayeu

Les bulbes d'or se reflètent sur la Seine, face à la Tour Eiffel. Le bulbe central symbolise le Christ, tandis que les quatre petits bulbes représentent quatre évangélistes : les saints apôtres Mathieu, Marc, Luc et Jean⁸⁵. La cathédrale russe de la Sainte-Trinité, récente, consacrée en 2016, se trouve au cœur de Paris, sur l'ancien site de Météo France. Sa présence indique l'affluence importante des fidèles orthodoxes venus de Russie et d'autres pays qui sont présents dans la capitale cosmopolite qu'est Paris. Le service a déjà commencé. Devant l'iconostase⁸⁶, le prêtre tient l'évangile dans ses mains levées au-dessus de sa tête, face au public. Il fait un geste de bénédiction, embrasse deux petites icônes accrochées aux portes de l'iconostase, et part. Je suis le service – car je suis croyant —, mais (hélas !) je n'y comprends pas grand-chose.



Originaire de Biélorussie, je suis arrivé à Paris en septembre 2018 pour continuer mes études en arts. Je suis issu d'une famille de fidèles orthodoxes russes, et j'ai fréquenté les services religieux depuis mon enfance. Tout ça m'a façonné en tant que personne. Toute ma vie a été liée à la religion orthodoxe. À l'adolescence, j'ai arrêté d'assister aux services, mais j'ai continué à fréquenter l'Église orthodoxe en tant qu'artiste mosaïste et fresquiste. En fait, je me suis toujours intéressé à la religion orthodoxe surtout du point de vue visuel et musical : la « performance » du service, les icônes, les fresques, et les œuvres spirituelles des compositeurs russes célèbres S. Rachmaninov (1873-1943), P. Tchesnokov (1877-1944) et D. Bortnianski (1751-1825) me fascinent.

⁸⁵ Voir : G. Sheshko : *Cathédrale russe Sainte-Trinité*, Paris, L'autoédition, 2017 p. 2.

⁸⁶ Du grec ancien *eikonostasion*. L'iconoclaste est une cloison consistant en un placement ordonné d'icônes, qui sépare l'autel de l'église du reste de la salle, où se tiennent le chœur, le clergé non célébrant et les fidèles.

C'est cet intérêt pour cette église et pour la musique sacrée qui m'a conduit à rencontrer Jean D., guitariste professionnel, luthiste, musicologue, musicographe, et ancien professeur des



conservatoires municipaux de Paris, très lié à l'Église orthodoxe (voir la photographie ci-contre). C'est sur cet homme fascinant que j'ai finalement, après bien des errements, décidé de consacrer mon article de terrain⁸⁷.

Il s'agit d'un portrait issu de plusieurs entretiens réalisés au premier trimestre de cette année universitaire 2019-2020. On verra ici que la biographie de Jean D. recoupe l'histoire de la musique et de la religion orthodoxe russe. Comme Jean D. s'exprime mieux que moi en français, j'ai décidé de le laisser parler. Je ne « l'interromprai » que pour fournir quelques explications, en note ou dans le texte.

Contexte : une rencontre à l'église

À l'intérieur de la cathédrale, tout est blanc. Il n'y a pas de fresques ni d'images, sauf une vingtaine d'icônes, sur l'iconoclaste⁸⁸. Elles représentent le Christ, la Mère de Dieu et plusieurs célèbres saints de Russie et de France : Saint-Denis de Paris, Sainte Geneviève, Saint Vladimir de Kiev et sa grand-mère sainte Olga. Deux prêtres dirigent le service : « le Sacrificateur » (en russe *Иерей, Iyerey*) ou le prêtre principal, ici le Père Nicodème (Otets Nikodim, en russe), et un prêtre secondaire, qui chantera dans le chœur, ici le Père Joseph (Otets Iosif). Ils sont accompagnés de choristes. La célébration de la liturgie orthodoxe est appelée « Divine liturgie ». Le service se déroule en quatre langues : russe, français, grec et moldave. Il comporte trois grandes parties : 1) la préparation des offrandes ; 2) la liturgie des catéchumènes ; 3) la liturgie des fidèles⁸⁹. Les chants du chœur et la musique liturgique enregistrée tiennent une place très importante à plusieurs moments, par exemple dans la prière *Symbole de Foi*, l'une des plus importantes prières de la religion orthodoxe, qui proclame toutes les « thèses » de la religion orthodoxe, à savoir :

*« Je crois en un seul Dieu, le Père Tout-Puissant [...]
Et en un seul Seigneur, Jésus-Christ, Fils Unique de Dieu [...]*

⁸⁷ Au départ, je souhaitais décrire le service. Mais la liturgie orthodoxe a une forme très complexe, qui se réfère aux nombreux textes sacrés anciens. Il existe aussi un système développé de concepts et d'images qui ne peuvent être décrits sans réelle immersion dans le sujet. J'ai eu des difficultés à le faire en quelques semaines et j'ai changé de sujet en cours de route.

⁸⁸ Les peintures, sculptures et vitraux représentés dans l'Église catholique sont ici remplacés par des icônes d'un style moins réaliste et plus symbolique.

⁸⁹ Voir la description des étapes de la « Divine liturgie de Saint-Chrisostome », exposée sur une page Internet (source inconnue) : <https://www.pagesorthodoxes.net/liturgie/chrysostome1.htm>.

Vrai Dieu de Vrai Dieu, engendré, non créé... »

Après le service, Jean D., qui a été psalmiste⁹⁰, chantre⁹¹ et chef de chœur dans différentes églises russes, m'explique son parcours et son rapport à la musique. Voici des extraits de notre entretien, en trois parties.

Jean D. et la musique : l'intelligentsia de la Russie à Paris

« Avant tout et par-dessus tout, je crois avoir une relation intime avec la musique en général. En tant qu'élève de l'une de ces petites écoles paroissiales russes qui existaient durant mes années de jeunesse en région parisienne, j'ai pour ainsi dire été mobilisé pour rejoindre un chœur plus ou moins amateur, puis plusieurs chœurs. Parallèlement, je faisais d'autres démarches dans le domaine musical (études instrumentales, études d'écriture musicales, histoire de la musique, etc.). J'avais, paraît-il « de l'oreille » ainsi qu'une bonne mémoire musicale, et surtout « je savais lire les notes », ce qui n'était pas toujours le cas de certains assidus des *kliros*⁹² parisiens de ma génération. Bien qu'étant rattaché à l'Eglise Patriarcale de Moscou, j'habitais alors non loin de l'Institut de théologie orthodoxe Saint-Serge de Paris⁹³, où il m'arrivait de me rendre certains samedis soir. Grâce au chef de chœur d'alors (Mr. Nicolas Ossorguine), je peux dire que j'y ai beaucoup appris.

Puis, dans les années 1960, on m'a demandé pour des remplacements, des mariages (et malheureusement aussi pour des obsèques) et pour quelques concerts et enregistrements. En 1969, j'ai été nommé temporairement psalmiste et chantre à l'église de la Sainte Trinité à Clichy, qui aujourd'hui n'existe plus. En 1971, j'ai été tonsuré lecteur⁹⁴ et rattaché, en tant que chef de chœur et psalmiste, à l'église Saint-Nicolas de la Maison Russe de Sainte-Geneviève-des-Bois, où j'ai exercé cette fonction jusqu'en 1978. De 1978 à 1981, j'ai été second chef de chœur de l'église de la rue Pétel⁹⁵.

En 1978, en raison d'obligations professionnelles (récitals en tant qu'instrumentiste en France et à l'étranger), j'ai dû interrompre durant quelques années ce secteur d'activités, tout en m'efforçant de préserver des relations constantes avec certains milieux ecclésiastiques. De façon irrégulière et essentiellement en tant que psalmiste assurant des remplacements, j'ai repris partiellement ce travail à l'église de Vanves en 1993. J'y ai mis fin définitivement en 2011, pour des raisons de santé. Cette page de ma vie est actuellement refermée, ce que je ne regrette pas : je poursuis aujourd'hui certains travaux d'écritures à la demande du recteur de la paroisse de Vanves. Et en tant que professeur,

⁹⁰ Serviteur responsable du chant et de la lecture liturgiques.

⁹¹ Chanteur liturgique.

⁹² La partie des églises orthodoxes réservée au chœur.

⁹³ Jean appartient au Patriarcat de Moscou alors que l'Institut Saint-Serge est sous la direction du patriarcat œcuménique de Constantinople.

⁹⁴ La tonsure consiste à raser une partie des cheveux d'un clerc pour signaler qu'il a renoncé au monde.

⁹⁵ L'église des Trois-Saints-Docteurs-et-Saint-Tikhon-de-Zadonsk est une église du Patriarcat de Moscou, située 5 rue Petel, dans le 15^e arrondissement de Paris.

j'ai fait valoir mes droits à la retraite auprès de l'administration des conservatoires de la Ville de Paris en 2015. »

Jean D. me précise quelques nuances concernant la musique sacrée :

« J'ai beaucoup aimé pratiquer les chants appartenant aux traditions anciennes, monastiques, *etc.* probablement pour raisons de facilité. J'aime entendre les chants rattachés à certaines traditions plus récentes, comme les Ecoles de Saint-Petersbourg, de Moscou, les grands chœurs de cathédrales *etc.* À une condition : qu'ils soient exécutés convenablement, par des personnes compétentes et véritablement motivées, dans des espaces vastes, appropriés à l'amplitude de la dimension chorale se dégageant de la page musicale confiée aux mains de ceux qui ont pour charge de lui donner vie. »

Origine : la révolution russe et l'émigration des « Blancs » russes à Paris

Depuis son enfance, précisément depuis ses cinq ans, c'est-à-dire depuis 1953, Jean D. assiste à tous les services du week-end des églises russes de Paris ! Son attachement à l'Église tient à ses origines. Voici donc l'histoire de sa famille, qui explique aussi comment les Russes sont venus habiter à Paris dans les années 1920.

« Quand a éclaté la Révolution de février 1917, ma famille maternelle était établie à Moscou, dans le quartier de l'Arbat. Mon grand-père maternel, Mr. Constantin Ivanovich Tikhomirov, juriste de formation et ancien magistrat, était le responsable principal d'une étude de notaires et par ailleurs membre (ou proche sympathisant ? – je ne sais pas trop) du parti politique Constitutionnel Démocrate (KD ⁹⁶), qui, aux yeux des bolcheviks, représentait les intérêts de la bourgeoisie. À la fin de chaque saison printanière, ma famille (famille Tikhomirov) avait l'habitude de se rendre pour la période estivale dans sa propriété de Yalta, près des côtes de la Mer Noire. En 1917, ma famille était encore à Yalta lorsque le coup d'État d'octobre a éclaté à Moscou.

Pour rappel, la Révolution d'octobre est une insurrection armée qui a éclaté en Russie en octobre 1917, notamment en raison de l'oppression séculaire des classes inférieures du régime tsariste et des échecs du Tzar Nicolas lors de la Première Guerre mondiale. Après elle, le gouvernement provisoire a été renversé par les bolcheviks qui ont ensuite pris le pouvoir. Jean poursuit :

« Ma famille est restée à Yalta pendant la guerre civile des « Blancs » [les monarchistes partisans du retour à l'ancien régime tsariste, auxquels sa famille se rattachait] contre les « Rouges » [les révolutionnaires bolcheviks], en attendant que les choses se normalisent à Moscou. Les combats évoluant en faveur des Rouges, la Crimée est devenue le bastion, de

⁹⁶ Parti politique libéral de l'ancien Empire russe. Le nom de « cadet » donné aux membres du parti est devenu l'abréviation KD, le nom du parti en russe (*Конституционная Демократическая партия*).

plus en plus étroit, des « Blancs » alors commandés par le général Wrangel (successeur de Dénikine). Puis est arrivée la nécessité d'évacuation.

Alors que les troupes des Rouges arrivaient déjà à proximité de Yalta, ma famille maternelle a pu être évacuée vers Constantinople (Istanbul). Elle a effectué la traversée depuis la Crimée jusqu'aux rives du Bosphore sur un navire italien, grâce à l'intervention de l'un des officiers de ce navire, qui était un ami de la famille. Après un court séjour à Istanbul, ma famille maternelle s'est établie temporairement à Sofia, en Bulgarie, puis en Allemagne : tout d'abord à Potsdam (proche de Berlin), puis à Wiesbaden. Sur le conseil et avec l'aide de l'un des oncles de ma grand-mère (Mr. Serguei Iv. Chtchoukine, éminent collectionneur d'œuvres d'art, établi depuis peu à Paris), ma famille maternelle a pu ensuite s'établir définitivement en France, tout d'abord à Boulogne Billancourt, puis dans le 16^{ème} arrondissement de la capitale. Mon grand-père fut rattaché, en tant que conseiller, à un cabinet d'avocats spécialisé dans le Droit international.

Selon les usages admis en faveur des émigrés russes d'alors, ma mère a fait ses études au Lycée russe : elle a passé la première partie de son baccalauréat en langue russe et la deuxième partie du diplôme en français. Elle a ensuite fait quelques années d'études de Droit tout en poursuivant en parallèle des études musicales de piano, fréquentant à ses moments perdus certains cercles issus de l'Action chrétienne des étudiants russes (PCXД), dont le siège central était situé au boulevard du Montparnasse. Ma grand-mère maternelle est décédée en 1932 et ses funérailles ont été célébrées par l'évêque Benjamin (Fedchenkov). Ma mère a connu mon père à la fin des années 1930. Ils se sont mariés civilement en 1940 et religieusement quelque temps après, alors que Paris était alors en pleine occupation allemande. Je suis né en 1948. »

Cette histoire nous renvoie avant tout aux problèmes qu'ont rencontrés l'intelligentsia et le clergé russes sous le nouveau régime soviétique. Ils ne pouvaient plus y vivre pour des raisons politiques, mais aussi religieuses et esthétiques. Une grande partie des immigrants étaient des artistes, des écrivains ou des compositeurs célèbres⁹⁷. Tous ceux qui avaient la possibilité de fuir le régime ont quitté la patrie. Beaucoup ont fait le même trajet (Crimée - Constantinople - Paris) que la famille de Jean D. Ceux qui sont restés ont fini leur vie dans les camps et dans les prisons ou ont été abattus. Ceux qui furent sauvés ont eu à cœur de garder leurs traditions, de parler la langue russe et de fréquenter les services dans ses églises.

Vie de Jean D. à Paris : histoire de la communauté orthodoxe russe de Paris au XX^e siècle

« Dans le Paris d'avant 1940, depuis l'arrivée de la première vague de l'émigration russe, la présence orthodoxe a connu tout d'abord une période brillante, avec la fondation de

⁹⁷ Citons par exemple Fedor Shalyapin, Ivan Bunin, Alexandr Vertinsky, Nikolai Berdyaev, Sergei Rachmaninov...

nombreuses églises et communautés. Après 1945, et en dépit de l'arrivée d'une seconde vague d'immigration russe⁹⁸, les choses sont devenues de plus en plus difficiles et surtout moins intéressantes, plus folkloriques⁹⁹. Puis, à partir des années 1960, les paroisses russes de province ont fermé les unes après les autres, faute de prêtres et surtout de paroissiens.

Mais vers le milieu des années 1980, en même temps qu'en Russie naissait la Perestroïka [littéralement : « reconstruction », « restructuration »¹⁰⁰], cette tendance a commencé à s'inverser, tout d'abord timidement, puis de plus en plus ouvertement à partir de 1991, et surtout au tournant des années 2000, avec l'arrivée des nouvelles vagues d'immigration russes, ukrainiennes, moldaves et biélorusses¹⁰¹. À titre d'exemple, vers 1980, à l'église des Trois-Saints-Docteurs¹⁰², les offices du Dimanche étaient célébrés en présence d'environ cinquante personnes (russes ou d'origine russe), pas plus, mais à partir du tout début des années 2000, on ne pouvait même plus entrer dans l'église tant elle était remplie de fidèles ! Cette situation a justifié la construction de la nouvelle cathédrale sur le quai Branly. »

Il me faut expliquer ici que la situation religieuse avait aussi changé en Russie. En effet, sous le régime communiste de l'URSS, toutes les religions étaient interdites, même si les fidèles continuaient à assister à des services en cachette. La situation a changé avec la chute du régime. Brusquement, l'énorme intérêt des gens pour la vie spirituelle, qui avait été écrasé, est réapparu. Et on a construit des milliers d'églises de toutes confessions. C'était vraiment à la mode. Par exemple, ma mère est devenue officiellement une fidèle de l'Église orthodoxe au début des années 1990 : elle s'est fait baptiser. Elle m'a conçu ensuite, en 1993.

Mais revenons à Jean D. Depuis la consécration de la cathédrale le 10 décembre 2016, Jean D. est un fidèle dévot de l'Eglise, qui ne manque presque jamais l'office, auquel il participe aussi. Il m'explique :

« En tant qu'orthodoxes, nous sommes en principe tenus de participer aux célébrations dominicales hebdomadaires, aux célébrations des douze grandes fêtes, aux célébrations précédant les fêtes de la Nativité et de la Théophanie, et bien entendu à la Fête de Pâques. Je me rends à la cathédrale le plus souvent possible. Il y a de l'espace et les offices sont

⁹⁸ La seconde vague est celle de citoyens s'installant en France à la suite de la Seconde Guerre mondiale, pour fuir la dictature soviétique. Parmi les célébrités, Léon Zitron, Viktor Nekrassov ou Rudolf Noureev en sont issus.

⁹⁹ Issu de la sphère de musique académique, Jean D. fait la différence entre les styles « haut » et « bas », la musique écrite par des compositeurs et la musique sans auteur, qu'il estime et nomme « folklorique ».

¹⁰⁰ Réformes économiques et sociales menées par le président de l'URSS Mikhaïl Gorbatchev en Union soviétique, d'avril 1985 à décembre 1991. La Perestroïka comprenait trois axes prioritaires : l'accélération de l'économie, la démocratisation de la vie sociale et la transparence politique, institutionnelle et éthique.

¹⁰¹ Cette nouvelle vague d'immigration dite « économique » est intervenue dans les années 1990 après la dislocation de l'URSS.

¹⁰² Il s'agit d'une cathédrale du Patriarcat de Moscou située 5 rue Petel, dans le 15^e arrondissement de Paris. C'est là qu'avait lieu l'office avant la construction de la cathédrale du quai Branly.

célébrés selon le calendrier ancien, essentiellement en slavon¹⁰³. J'ai trouvé ici dès le premier jour un lieu qui m'apporte la réponse à une certaine forme de quête à la fois intime et personnelle. »

Conclusion

Au terme de ces entretiens, j'ai le sentiment d'avoir rencontré, avec Jean D., ce que peut être un homme fidèle : non seulement fidèle de l'Église orthodoxe russe, Jean est aussi fidèle aux arts, aux traditions de sa famille, et à sa vocation. Il fut aussi pour moi un informateur fidèle, auquel j'ai pu me fier, et qui a su m'éclairer sur l'histoire de mon propre peuple et sur son Église. Grâce à ces entretiens, j'ai pu obtenir une information plus que particulière qui m'a offert une expérience unique d'apprendre de près la vie d'un héritier de la culture russe né en France. Par ces rencontres passionnantes, j'ai pu faire connaissance avec un homme d'une autre époque, très différent de moi, mais avec lequel j'ai beaucoup en commun, en tant que Russe et en tant que fidèle.

¹⁰³ Le slavon septentrional ou slavon russe (*cerkovno-slavjanskij russki jazyk*), l'un des deux idiomes liturgiques slaves de l'orthodoxie, nés avec la christianisation de la Russie de Kiev et encore en usage dans certaines églises russes, biélorusses, ukrainiennes, etc.

A la découverte du Jardin Denfert

par Léa Lebarbier

Dans le 14^{ème} arrondissement, à Denfert Rochereau, boulevard Saint Jacques, un bâtiment de briques se distingue parmi les autres. Certaines briques sont couvertes de craie de couleur pastel. La banderole jaune décorant l'imposante porte d'entrée en bois indique notre destination : « Bienvenue au jardin Denfert ». Il s'agit d'un squat d'artistes. Une autre banderole profère des paroles revendicatives sur les féminicides : « Féminicides, moins de paroles, plus de moyens ! » ; « Féminicides : on ne veut plus compter nos morts ». On n'entre pas par la grande porte : elle est ouverte seulement lors des journées portes ouvertes du squat, les dimanches. Nous passons par la petite porte de derrière, rue de la Tombe Issoire, en quelque sorte par l'entrée des artistes ! Je suis entrée dans ce lieu pour la première fois le 14 octobre 2019 grâce à mon ami Louis qui parle souvent de cet endroit, où il vit. Louis a 21 ans, peint, est débrouillard et très bricoleur et a intégré le squat fin juillet. Il m'intéressait de voir comment s'ouvre et s'organise un squat et d'observer la vie en communauté des squatteurs. Mon but n'est pas de créer un squat à l'avenir, mais de découvrir l'aventure de vivre dans un squat, en approchant de jeunes artistes pleins de talents, d'ambitions et d'envies.



« Squatter, c'est occuper un bâtiment abandonné sans avoir demandé l'autorisation à son propriétaire. C'est, de fait, ne pas payer de loyer à des proprios qui possèdent plus d'un logement quand nous n'en possédons aucun. Squatter, c'est critiquer en actes un système qui veut que les riches continuent de s'enrichir sur le dos des pauvres. Squatter, c'est aussi habiter au sens plein du terme : c'est être libre et responsable dans son lieu de vie »¹⁰⁴.

Mais comment se passe, concrètement, cet acte manifestement politique ?

• Ouvrir

En entrant dans ce lieu, on est envahi par toutes les couleurs des dessins et peintures aux murs. Ce décor semble montrer qu'avant tout, c'est un lieu artistique et de partage. Le bâtiment, de 4 200 mètres carrés répartis sur cinq étages, fut autrefois un ancien couvent, avant de devenir

¹⁰⁴ Définition du squat donnée dans l'introduction du site Squatnet (mise à jour du 27 juin 2019) : <https://fr.squat.net/tag/le-squat-de-a-a-z/>

plus récemment un foyer de travailleurs migrants, puis un logement pour les sans-abris, et enfin, aujourd'hui, un squat d'artistes. L'immeuble appartient en fait à Paris-Habitat, un organisme public de la Mairie de Paris. Les artistes qui squattent ici expliquent :

« Nous avons repéré cet immense lieu à l'abandon et y sommes rentrés à la sauvage afin d'organiser un pique-nique entre amis artistes. Nous militons contre la bêtise qui consiste à laisser vides d'innombrables bâtiments parisiens durant des années, alors que tant de personnes sont à la rue et que les artistes ne peuvent pas se loger à Paris. Le bailleur Paris-Habitat [...] nous a rapidement proposé une convention d'occupation temporaire. »¹⁰⁵

Au fil de mon enquête de terrain, j'ai compris que les « ouvriers » gèrent le commencement. Ils savent qu'un squat est construit sur une faille administrative, selon laquelle après 48 heures d'occupation, le lieu peut être défini comme étant votre résidence principale, à condition qu'il soit abandonné et qu'il ne fasse pas l'objet de travaux. Ils connaissent les étapes à suivre, les lois, le lieu et comment le « bloquer ». Gaspard Delanoë, cofondateur du 59 rue Rivoli¹⁰⁶, est l'un des ouvriers du Jardin Denfert. Ancien candidat politique assez marginal, il possède de nombreux contacts, ce qui facilite les échanges avec la Mairie. Actuellement, des négociations pour établir un contrat d'occupation conventionné pour le Jardin Denfert sont en cours. Ce type de convention légalise l'occupation du lieu, mais implique aussi de le quitter un jour, en le laissant dans l'état où l'on l'a trouvé. Pas de dégradation, pas de vol : c'est l'une des contraintes de ce type de contrat, qui ressemble en cela à un bail de location classique. Les négociations actuelles cherchent à pérenniser au maximum le lieu, qui sera de toute façon, au final, menacé d'expulsion. La notion de précarité pourra alors être mise en avant, conformément à la loi française, pour obtenir des délais¹⁰⁷.

En majorité, les ouvriers du lieu mènent ensuite à bien l'organisation du squat. Ils ont par exemple décidé d'instaurer une cotisation mensuelle de 60 euros pour tous les habitants et artistes du lieu. Cette cotisation servira à payer les factures d'eau et d'électricité qui pour le moment, ne le sont pas. Cette cotisation sert aussi à l'achat de produits d'entretien et d'usage collectif (papiers toilettes, essuie-tout...). Des assemblées générales se tiennent tous les lundis soir à 19 heures dans la grande salle de représentation, au rez-de-chaussée. Elles réunissent tous les habitants du squat et les artistes possédant un atelier, afin d'organiser collectivement les

¹⁰⁵ Mona Prudhomme, « Le Jardin Denfert ancien couvent devenu Eden artistique », Site « Enlarge your Paris », 1^{er} août 2019. Voir : <https://www.enlargeyourparis.fr/culture/le-jardin-denfert-ancien-couvent-devenu-eden-artistique>

¹⁰⁶ Voir le site internet de cet autre squat : <https://www.59rivoli.org/accueil/>

¹⁰⁷ Voir les articles L412-1 à L412-4 et L412-6 du code des procédures civiles d'exécution : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000037671724&cidTexte=LEGITEX T000025024948&dateTexte=20181125>

événements à venir. On y décide des groupes de musique qu'on aimerait inviter, on y fait la connaissance des nouveaux habitants, et on y règle les éventuels conflits et altercations inhérents à la vie en collectivité. Comment peut-on habiter le squat et s'y intégrer ?

- **Habiter, s'intégrer, créer, donner**

Après avoir monté de grands escaliers grinçants, on arrive au deuxième étage : là, le long de couloirs peu éclairés, se trouvent approximativement cinquante chambres ou ateliers ou chambre-ateliers individuels. Dans la chambre de mon ami Louis, l'essentiel est là : un matelas à une seule place posé sur un *tatami* japonais, un bureau en bois qu'il a confectionné lui-même, une petite étagère sur laquelle sont posés des livres, un ordinateur et une mini plaque à induction. Le parquet en bois réchauffe la pièce qui a l'air humide. Une grande fenêtre donne sur le boulevard Saint-Jacques et une petite ampoule pend le long d'un fil. Les murs sont très hauts et peints de toutes sortes de motifs abstraits et très colorés révélant toute la créativité et le style artistique de Louis. Il invente d'un geste, d'après ce qu'il ressent sur le moment présent, pour peindre de petits personnages en couleur au cœur d'un univers innovant et tout à fait sympathique. En ce moment, il confectionne un instrument de musique à corde, une sorte d'Alto, pour sa copine Hélène. Pour sécuriser sa chambre-atelier, Louis a ajouté un verrou à sa porte, comme à peu près tous les résidents du lieu, pour protéger leurs affaires personnelles. Face à sa chambre, une autre pièce semble plus lumineuse : certaines personnes ont aménagé des pièces qui n'étaient pas des chambres au départ. Cette pièce-ci était une salle de bain commune. La personne qui l'occupe a enlevé toutes les cabines de douche, qui ne fonctionnaient plus, pour s'y installer. Cette façon de remodeler, de configurer de nouveaux espaces, se retrouvera ailleurs dans certaines parties communes.

En majorité, habitent ici des jeunes d'environ 25 à 30 ans. Seuls les « meneurs », les personnes qui ont fait naître le lieu, au nombre de quatre, sont plus âgés. Louis insiste sur le fait « qu'on ne donne pas une chambre à n'importe qui ». « Tout est établi sur la confiance » et le bouche-à-oreille : les gens « ramènent des connaissances ». Beaucoup viennent de Cergy, comme Vincent, un ami de mon ami Louis.

Louis s'est fait une place dans le groupe en participant au bien-être de la communauté. La règle est simple : « Si tu ne participes pas activement à la vie du squat, tu n'y as pas ta place ». Dans ce lieu on vit ensemble. Il faut faire vivre le lieu collectivement, ne pas le laisser à l'abandon, comme il l'était anciennement. Démanteler le stéréotype du « squatteur qui squatte un bâtiment de la mairie », puis d'être accepté dans le squat et par la communauté n'est pas une

étape facile. Louis a mis des semaines avant que l'assemblée générale ne valide son arrivée au Jardin Denfer.

Dans les lieux de vie communs, essentiellement situés au rez-de-chaussée, l'entraide et le partage prennent sens. Des salles un peu plus grandes font place à de ravissants ateliers collectifs répartis en plusieurs catégories : atelier « arts plastiques » (atelier de JB et Théo, très demandé) avec peinture, dessin, gravure, sérigraphie, sculpture ; atelier « corps », avec théâtre et danse ; atelier « numérique », avec espaces vidéo et son. Ces ateliers attirent de plus en plus de monde, ce qui a engendré la création de nouveaux ateliers, récemment : « vélo », pour faire des réparations de vélos, mais aussi cours de yoga et cours de langues (anglais et espagnol).

Les ateliers de création ne sont pas des cours, mais des ateliers de fabrication collectifs. Plusieurs dates sont proposées et résidents et visiteurs inscrivent leur adresse courriel ou leur numéro de téléphone sur le panneau « Ateliers communs » pour pouvoir participer. Les ateliers sont proposés généreusement en échange d'un prix libre, non pour rétribuer les personnes qui les prennent en charge, mais pour améliorer les parties communes, par exemple financer des réparations. On peut aussi faire la demande d'occuper une salle, à prix libre, pendant une journée ou un après-midi, pour des répétitions, des créations ou autre.

Sont encore organisées des journées « lecture de poésies » et des soirées Cinéma. La salle de cinéma, équipée d'un rétroprojecteur, met à disposition un choix de films cultes ou d'auteur. À côté, une salle de Jam est équipée d'un piano, d'un tambour, d'une basse, de guitares et de tam-tams... Les meubles sont du matériel de « récup » – « du prêtage d'objet », comme dit Louis. Sur ce modèle, un « Free-shop » propose une friperie gratuite où l'on peut prendre et déposer des vêtements. Les choses sont données ou trouvées dans la rue. C'est le cas aussi et en particulier pour la nourriture, mise dans un frigo commun.



La cuisine reste le lieu de vie qui rassemble le plus : « c'est le lieu de croisement, de communication, où l'on échange le plus avec les autres », pour Louis. Il n'y a qu'une seule cuisine, mais Louis a « pour projet, avec Éloi, d'en faire une autre au troisième étage ». Ils sont en attente d'une réponse favorable de l'Assemblée générale, qui semble pour le moment contre l'idée, car deux cuisines pourraient séparer le collectif. Les meneurs ont élaboré un système de prise de repas en communauté : « Ici on mange tous ensemble ». Mais il déplaît à certains.

Plusieurs collectes sont organisées dans la semaine afin de remplir le frigo commun. Le jeudi, à 5 heures du matin, un groupe va chercher le pain de la veille chez le boulanger. Les commerçants du coin jettent leurs produits dans des poubelles, et le squat les récupère. Une fois, ils ont eu « des cadis entiers de chocolat de Pâques ».

- **S'ouvrir pour se faire accepter, perdurer et lutter**

Pour faire perdurer ce lieu, sortir du « collectif » et s'intégrer au quartier est cependant crucial. Il s'agit de donner vie au quartier, de créer un lieu culturel qui rassemble et qui plaît, pour essayer d'augmenter « l'espérance de vie » du lieu. Pour cela, tous les dimanches, de 14 heures à 19 heures, les squatters organisent des journées portes ouvertes, avec une buvette, où les boissons sont à prix libre. Des meneurs auraient « un contrat avec Heineken » : ils reçoivent gratuitement plus de 1 000 litres de bière... On peut en retrouver cinq variétés¹⁰⁸.

Les dimanches, seuls le rez-de-chaussée et le sous-sol sont ouverts, pas les étages, qui restent réservés aux habitants. Des expositions sont organisées dans plusieurs grandes salles, où cadres et verreries embellissent les œuvres de jeunes artistes.



Éloi et Vincent m'expliquent :

« Pour pérenniser le lieu, on mise sur une forme de rayonnement artistique et culturel. Montrer au quartier du 14e qu'on lui apporte beaucoup, c'est la stratégie pour rester, une sorte de plus-value qui camoufle la réalité du squat. Alors, les dimanches tout est carré : c'est l'ouverture des salles d'exposition et tu mets ton masque. L'idéal serait que l'endroit soit public et considéré comme appartenant au quartier »¹⁰⁹.

Les portes ouvertes sont donc une façon de se soumettre à un jeu de communication, mais aussi de séduction, en quelque sorte... Observons-les de plus près¹¹⁰.

Devant la grande porte extérieure, ouverte seulement les dimanches, des squatters attirent et invitent les passants à rentrer dans le lieu. À l'intérieur, un autre accueil formé de trois personnes distribue des flyers indiquant les dates de concert à venir, les prochaines expositions et d'autres événements. Une vache blanche, façonnée grandeur nature, et de

¹⁰⁸ Je n'ai pas encore percé ce mystère.

¹⁰⁹ Entretien avec Vincent et Éloi, le mercredi 16 octobre 2019.

¹¹⁰ Cette synthèse découle d'une enquête réalisée les 3 et 17 novembre, ainsi que le 8 décembre 2019.

multiples tags et dessins souhaitent à tous la bienvenue. Et une boîte appelle des donations des visiteurs. La musique de variété française des années 80, parfois aussi de la techno, chauffent l'atmosphère. Après l'entrée, on accède directement aux salles d'exposition.

Comme à son habitude, chacun mène à bien la tâche qui lui a été confiée. Avant l'ouverture, il faut ranger le lieu et le nettoyer, pour recevoir les visiteurs dans de bonnes conditions. Ensuite chacun a un rôle attribué. Par exemple, le 3 novembre, Éloi dirige le bar et vend les bières à prix libres. Comme Louis a fait le rangement, il est dispensé du programme d'accueil. Ce programme change toutes les semaines, pour permettre de faire une rotation : « Tout le monde doit s'engager », assure Sham, 26 ans, ancien élève de l'école d'Art de Cergy, qui était présent à l'ouverture et qui habite le squat.

Qui sont les visiteurs, qui semblent curieux, voire envieux ? Un couple de personnes âgées qui se promène, une étudiante, une mère avec sa fille, une bande d'amies, et tant d'autres encore...

Elvira et son mari Roger, par exemple, ont 70 ans. Ils habitent le quartier, à dix minutes à pieds. C'est la première fois qu'ils viennent au squat, « enfin ! » Accompagnés de leur chien, ils boivent un café à la buvette, puis entreprennent le tour des expositions. Ils adorent le lieu. Elvira aimerait bien y exposer ses œuvres plastiques¹¹¹.



Dans la salle d'exposition, je rencontre aussi Jeanne. Étudiante dans une école de photographie, elle s'intéresse au travail du photographe Basile Crespin, l'exposant du moment. Quand elle a su que le photographe était présent à l'exposition, elle est venue pour « lui poser des questions sur son travail ».

Basile Crespin est l'un des artistes du squat, présent depuis l'ouverture. Photographe, journaliste reporter indépendant, il travaille également au 59 rue Rivoli. Son exposition *Hébron, Ghost Town* retrace un voyage qu'il a accompli l'an dernier en Palestine et Cisjordanie. Des photographies en noir et blanc accrochées sur des murs sales et abîmés révèlent un monde dont on ne parle pas et que l'on n'imagine pas : un « no man's land », comme il le nomme,



¹¹¹ Entretien du dimanche 8 décembre 2019.

marqué par la présence de colons orthodoxes aux convictions et valeurs imposées de façon très violente. Il explique :

« Moi je ne rêve pas d'aller dans des plages paradisiaques, bronzer et me relaxer. Je préfère de connaître ce qu'il se passe dans le monde. [...] En Palestine, une fois j'ai été réveillé brutalement à 4 heures du matin par les colons, pour me faire contrôler. Faire ce genre de choix c'est aussi prendre des risques, mais je ne vois pas ma vie sans eux.

Il faut s'ouvrir au monde, le comprendre, et savoir vivre avec, et ensuite créer autre chose que ce que proposent les grandes vitrines institutionnelles. L'art ça ne sert pas à aimer. C'est une question politique. Je suis artiste parce que je me sens utile pour les autres »

S'ouvrir au squat, au quartier, au monde dans son intégralité. C'est l'intention des visiteurs du squat et du squat lui-même... Beaucoup de visiteurs semblent trouver ici un refuge, comme l'ont trouvé les squatteurs eux-mêmes. Basile assure :

« Heureusement qu'il y a des lieux comme Le Jardin Denfert et comme le 59 [rue de Rivoli]. Il faut développer le concept de squat d'artistes. C'est ce qu'il est en train de se passer. On revoit progressivement nos façons de voir les choses. Où habiter, ce qu'on consomme, pour ne plus nous soumettre à une société de plus en plus capitaliste. »

Et Vincent de renchérir :

« C'est une histoire politique : on a une vie marginale, originale, complexe, peut-être, mais c'est un choix de vraie vie. »

Aujourd'hui, il est fondamental de propager et diversifier la culture par la création de nouveaux milieux sociaux. Le confort décharge certains individus de toutes responsabilités et compassion à l'égard de ceux qui sont dans le besoin. La paresse du confort est facile et attirante, et nous empêche de voir au-delà de nos horizons. Or pourquoi se restreindre ? Ma recherche de terrain à l'intérieur du squat d'artistes m'a permis de me rendre compte de tout cela, et d'aiguiser ma conscience artistique et politique.

De l'amphi à la rue : l'histoire au présent du début d'un mouvement social étudiant (et pas que)

par Marie Attal



AG du 4 décembre 2019 à l'université Paris-8 et Manifestation du 5 décembre 2019 à Paris

Vendredi 8 novembre 2019, dans le 7^e arrondissement de Lyon, un étudiant de 22 ans s'immole par le feu devant un établissement du Centre régional des œuvres universitaires et scolaires (CROUS). Il laisse un mot accusant « Macron, Hollande, Sarkozy et l'UE de l'avoir tué¹¹² ». Après avoir triplé sa licence 2, l'étudiant perd sa bourse et, par conséquent, son logement. Il est victime de la précarité, qui touche de plus en plus d'étudiants dans les universités françaises. Cet acte tragique mène à une vague de colère et d'indignation. Il faut agir ! Des mouvements émergent dans plusieurs universités du pays. À Paris-8, à Saint-Denis, des étudiants appellent à la mobilisation. Une Assemblée générale (AG) de toute l'Université est organisée le mardi 26 novembre 2019 en amphi B1.

Dans cet article, nous tenterons de découvrir comment s'est construite cette mobilisation. Nous verrons comment les assemblées générales ouvrent un espace démocratique où échanger sur des revendications. Puis, nous suivrons la défense de ces revendications dans les rues de Paris.

J'ai choisi ce sujet parce que je suis issue d'une famille de militants communistes. Mon frère et mes parents sont très impliqués dans la vie politique, particulièrement à Saint-Denis. Pour ma part, je me considère plus comme une participante extérieure, car je manifeste et je participe à des événements politiques, mais je n'ai jamais adhéré à un parti ou à un syndicat. De plus, je suis étudiante, mais j'ai la chance de ne pas connaître la précarité. Je suis cependant très

¹¹² « Un étudiant gravement blessé après s'être immolé par le feu devant le Crous de Lyon », *Le Monde* du 10 novembre 2019. Voir : <https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/11/09> (consulté le 26 novembre 2019).

consciente de la situation difficile dans laquelle la plupart des étudiants sont plongés, et je souhaite en parler.

- **Définir les contours de la mobilisation : immersion dans les AG de Paris-8**

Mardi 26 novembre, dès le début des cours, à 9 heures, quatre étudiants du comité d'organisation de la mobilisation sont postés à l'entrée de l'Université Paris-8. Ils distribuent des tracts et informent chacun sur l'AG qui aura lieu ce jour à midi. Les étudiants qui tractent sont pour la plupart membres d'un syndicat étudiant ou d'une organisation politique de gauche, comme *Solidaire.s* ou le *Nouveau parti anticapitaliste* (NPA). À midi, dans le bâtiment B1, une fille m'arrête juste avant que j'entre dans l'amphi. Elle me donne un tract titré : *Paris 8 contre les violences de genre* (photographie ci-contre), et me raconte rapidement l'histoire d'une étudiante de sociologie décédée sous les coups de son compagnon. « Il faut s'unir contre le silence de la Présidence de l'Université », affirme-t-elle. Les revendications s'annoncent éclectiques.



J'entre dans l'amphi. Quelques étudiants sont déjà installés. Non loin, une équipe de journalistes de *Quotidien* (une émission de la chaîne TMC) est venue pour filmer les échanges. Les étudiants et les personnels de l'Université arrivent de plus en plus nombreux. Tous commencent à s'asseoir dans les escaliers ou restent debout près des portes.

À 12 heures 15, l'AG commence. Les quelques étudiants debout sur l'estrade expliquent qu'il faut d'abord voter pour les membres de « la tribune ». Y prennent part : un étudiant de master « non encarté »¹¹³, qui propose de prendre « les tours de paroles », c'est-à-dire qui distribuera la parole lors des débats ; une étudiante en L1 de Sciences politiques, militante au NPA, qui modérera le débat ; une étudiante en L1 d'Histoire, qui notera les revendications et les propositions de vote au tableau ; enfin, une étudiante en M1 d'Études de genre fera le compte rendu de l'AG. La modératrice s'enquiert d'éventuelles propositions pour une autre tribune. Personne ne se manifestant, les membres de la tribune sont élus à la majorité. L'assemblée vote également pour une tribune muette : ses membres ne peuvent pas se positionner dans le débat.

Des vigiles de l'Université entrent pour demander aux journalistes présents de partir. Mais l'AG n'a pas encore voté pour ou contre leur présence. Un professeur, Maître de

¹¹³ Qui n'adhère à aucun parti ou syndicat : il n'y a pas de « carte ».

conférences en philosophie, indique qu'il trouve « intolérable » que les vigiles interrompent l'AG. Le ton commence à monter dans l'amphi. Plusieurs étudiants crient aux vigiles de partir. Pour calmer les choses, la modératrice propose de voter d'abord à propos de la présence des vigiles. Le vote « contre » l'emporte à une large majorité. Mais les vigiles, certainement envoyés par la Présidence, refusent de partir tant que la presse est encore là. Tout le monde se met à crier « Dehors ! Dehors ! » Tous les vigiles finissent par sortir, sous les applaudissements de satisfaction de les avoir fait flancher. Une fois le calme revenu, la modératrice rappelle le contexte de la mobilisation et les « règles de bienséance ». Le temps de parole de chacun est limité à 2 minutes 30. L'ordre du jour est écrit au tableau. Les débats commencent.

Le premier tour des débats est réservé aux revendications. La modératrice demande si des personnes présentes peuvent partager les motions votées dans les différentes AG d'UFR. Un étudiant se lève et dresse la liste des revendications du département « Textes et sociétés ». Il demande la création d'un « revenu étudiant » basé sur le salaire minimum autorisé (SMIC) et payé par les cotisations patronales (pas par les salariés), ainsi qu'un droit au logement pour tous. Ce département demande également le retrait du projet actuel de réforme des retraites et de la loi sur l'Orientation et la réussite des étudiants (loi « ORE »), qui avait mené au mouvement étudiant de 2018¹¹⁴. Enfin, ce Département demande le retrait du Service national universel et une augmentation du personnel et des moyens de l'Université. Un étudiant assure que ces revendications sont partagées par l'UFR Arts. Il ajoute la question de l'augmentation des rémunérations des stages et des contrats précaires, nombreux dans le domaine des métiers artistiques.

L'AG se poursuit avec ce que la modératrice appelle un « point précarité ». Une étudiante syndiquée à Solidaire.s remarque que « la précarité concerne beaucoup trop d'étudiants » : les étudiants n'ont pas de quoi se nourrir correctement et vivent souvent dans des logements insalubres. Selon les chiffres de l'*Union nationale des étudiants de France* (UNEF), le coût de la vie étudiante aurait augmenté de 2,83 % par rapport à 2018. Ce coût évoluerait de manière constante depuis maintenant dix ans. 20 % des étudiants vivent sous le seuil de pauvreté, selon un rapport de l'*inspection générale des affaires sociales* (IGAS) publié en 2015¹¹⁵. Selon une autre étude, cette précarité accentuerait le désarroi de beaucoup d'étudiants.

¹¹⁴ Cette loi a été votée le 8 mars 2018. Elle stipule notamment la mise en place de quotas dans les établissements d'études supérieures et une sélection plus « dure » via « Parcoursup ».

¹¹⁵ Article *Le Monde* du 26 novembre 2019 : « Précarité : près de 20 % des étudiants vivent en dessous du seuil de pauvreté » voir : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2019/11/14/precarite-pres-de-20-des-etudiants-vivent-en-dessous-du-seuil-de-pauvrete_6019163_4355770.html (consulté le 12 décembre 2019).

Ils seraient 65 % à se déclarer en détresse psychologique, « parce qu'ils peinent à se nourrir et à se loger, s'interdisent de sortir et cessent de prendre soin de leur santé dès qu'ils ont franchi le seuil de l'université. », explique Marie-Christine Lemardeley, adjointe à la Maire de Paris, en charge de l'enseignement supérieur, de la vie étudiante et de la recherche¹¹⁶. Des étudiants présents dans l'AG prennent la parole à ces sujets, en évoquant leur cas ou ceux d'amis – j'en citerai des exemples tout à l'heure.

Enfin, deux « invités » de l'AG, syndiqués chez SUD et représentant les travailleurs de la SNCF et de la RATP, prennent à leur tour la parole à propos de la réforme des retraites. Cette réforme prévoit une retraite universelle à points (et certainement désavantageuse) pour tous (ou presque), surtout pour eux (qui dépendent de régimes spéciaux). Ils ironisent sur le fait qu'ils sont perçus comme des « privilégiés » et se disent inquiets pour leur avenir. Ils rappellent les enjeux de la grève dans leur secteur, c'est-à-dire défendre leur régime spécial, légitime au vu de la pénibilité de leurs tâches. Ils appellent à une mobilisation de toutes et tous sur le sujet plus général de la retraite à points, qui concerne aussi et peut-être même avant tout la jeunesse¹¹⁷.

Après une dizaine de prises de paroles, « tout le monde se retrouve sur le fond », comme le remarque un étudiant de Master en Science politique : « Il se passe quelque chose de grave dans le pays ». En effet, depuis sa prise de fonction le 14 mai 2017, Emmanuel Macron a conduit une politique de remise en cause des acquis sociaux. Pour preuve : en a découlé, par réaction, le mouvement des « gilets jaunes », dès octobre 2018. L'épuisement et le mal-être amènent les gens, dont les étudiants, à s'unir face à la politique d'un gouvernement toujours plus déconnecté de leurs conditions de vie modestes ou pauvres. Dans l'amphi, un étudiant regrette cependant que « seuls des convaincus soient là », à l'AG. D'après lui, ceux qui souffrent le plus de la précarité ne répondent pas forcément à l'appel : « parce qu'ils ne pensent pas qu'on puisse gagner, ils ne prennent pas la peine de se battre ».

Ensuite, on vote sur les revendications énoncées. Le premier vote concerne l'idée de « revenu étudiant », qui entraîne des discussions. Tout le monde n'est pas d'accord sur le financement possible de ce revenu. Au final, la proposition d'un financement patronal est retenue, à la majorité. En fait, toutes les revendications des AG d'UFR sont adoptées avec enthousiasme par l'AG générale.

¹¹⁶ Article *L'Étudiant* du 12 décembre 2019 : « Tribune : "Lutter contre la précarité étudiante, une nécessité" », voir : <https://www.letudiant.fr/educpros/opinions/lutter-contre-la-precarite-etudiante-une-necessite.html> (consulté le 13 décembre 2019).

¹¹⁷ La réforme des retraites concernera les personnes nées après 1975, apprendra-t-on plus tard par les déclarations du Premier ministre Édouard Philippe, le 10 décembre 2019.

Le deuxième tour des débats est réservé aux actions à mener pour concrétiser les revendications votées. Les prises de paroles s'enchaînent avec un seul mot d'ordre : « Que faire le 5 décembre ? » En effet, le 5 décembre correspond au jour de grève générale et de manifestation nationale lancé par les syndicats de la Confédération générale du travail (CGT), Force ouvrière (FO) et les Unions syndicales solidaires (SUD), contre la réforme des systèmes de retraite. Mais l'amphi se vide alors de plus en plus. On vote donc finalement pour se retrouver ici le 4 décembre à midi.



AG du 4 décembre à l'Université Paris-8 (photographies personnelles)

Le mercredi 4 décembre à 12 heures 30, l'amphi B1 (de 300 places) est plein à craquer. Cette fois, pancartes et banderoles sont prêtes, prêtes pour le lendemain : la manifestation. Les six étudiants composant la nouvelle tribune rappellent le contenu de l'AG du 26 novembre. Puis, c'est au tour des représentants d'UFR de faire un point sur ce qu'il a été décidé de leur côté. Tous ont voté pour « une banalisation des cours pendant la mobilisation », et certains pour « une note améliorable de 12 sur 20 attribuée à chaque étudiant ». L'AG du jour se porte moins sur les revendications que sur les effets sur les cours de la période de la grève : grève de la RATP qui impacte les transports, doublée d'une grève d'étudiants sur les sujets de précarité. Nous sommes à la veille d'une manifestation qui s'annonce très suivie, et tout le monde est assez d'accord sur la démarche de banalisation et de manifestation. Les étudiants syndiqués partagent les rendez-vous et les horaires de rassemblement pour le lendemain. La grève est reconduite sous les applaudissements et le slogan : « Grève générale ! » retentit dans tout l'amphi.

Les seuls désaccords concernent la participation au « Congrès régional étudiant » (CRE) – une AG qui rassemble des étudiants de toutes les universités d'Île-de-France. Certains étudiants sont contre la tenue de ce congrès qu'ils estiment non représentatif, guidé par certains

syndicats. D'après eux, « la politique ne se fait pas en discutant, mais dans la rue ». Finalement, l'AG vote cependant pour la participation au CRE et 5 étudiant.e.s (dont un seul est membre d'un syndicat) sont élu.e.s pour y représenter l'AG de Paris-8.

Les étudiants semblent confiants et motivés pour continuer le mouvement. La colère contre le gouvernement et ses réformes se fait de plus en plus entendre. Va-t-elle se transformer en un acte concret et unitaire ?

- **Se réunir pour gagner : la force de la manifestation**

Le jeudi 5 décembre 2019, plusieurs grands syndicats nationaux (à l'exception de la CFDT) ont appelé à la grève générale, et plusieurs manifestations sont organisées partout en France. À Saint-Denis, un départ collectif est prévu pour rejoindre la manifestation parisienne. Le rendez-vous est donné à midi devant le Novotel de la Porte de Paris. Environ 300 personnes, dont beaucoup d'étudiants de Paris-8, se retrouvent et discutent. Je croise Typhaine, étudiante de 21 ans, qui m'explique qu'elle revient de la Bourse du travail où se déroulait « l'AG interpro » (intersyndicale)¹¹⁸. Elle voulait filmer les prises de paroles pour le réseau international et magazine en ligne *Révolution permanente*. Elle « veut montrer qu'elle et ses camarades anarchistes sont présents et vont faire du bruit ». Une partie des manifestants part grâce aux six cars mis à disposition par la municipalité communiste de Saint-Denis¹¹⁹. Les six cars, d'une soixantaine de places chacun, se remplissent très vite. Ceux qui n'ont pas eu de place partent à pied, en suivant un cortège à vélo, jusqu'à la gare de l'Est.

À la Gare de l'Est, à 14 heures, la foule est impressionnante. Plusieurs corps de métiers sont représentés : cheminots qui mènent la danse – car cette manifestation est avant tout pour défendre le régime général et les régimes spéciaux de retraite actuels –, mais aussi avocats, pompiers, artistes, enseignants, avec, bien sûr, les étudiants : tous concernés ! L'air est lourd de fumigènes et de cris. Les autocollants « Rêve Générale » sont distribués à la volée. Au cœur du cortège de la CGT de Saint-Denis, la bonne humeur est aussi présente que la détermination. Quand les premiers chiffres des manifestations régionales tombent – « 30 000 personnes à Marseille ! », rugit une voix au micro –, le cortège se met à crier « OUAH ! » d'une seule voix.

¹¹⁸ L'AG a eu lieu le dimanche matin. Elle a été organisée par l'intersyndicale de Saint-Denis avec des travailleurs et des représentants syndicaux de la CGT, SUD, FSU. Elle a traité des revendications et des actions portées par les différents milieux professionnels.

¹¹⁹ Saint-Denis fait partie de cette ancienne « ceinture rouge », comme on nomme l'ensemble des villes de proche banlieue historiquement communistes. La ville est toujours administrée par un maire communiste aujourd'hui. Saint-Denis est multiculturelle et possède une forte base militante.

À l'échelle nationale, on apprendra plus tard que ce sont 1,5 million de personnes qui ont manifesté, selon les chiffres de la CGT¹²⁰. Cette mobilisation peut donc être considérée comme une réussite pour le début de ce mouvement national.

Les manifestants dansent et chantent au rythme de *Zebda* ou de *Hk et les saltimbanks*, reprenant en chœur ces paroles de chanson, devenues comme un hymne, parce qu'elles traduisent parfaitement la précarité et la colère actuelles :

« Du fond de ma cité HLM, jusque dans ta campagne profonde, notre réalité est la même et partout la révolte gronde. Dans ce monde on n'avait pas notre place, on n'avait pas la gueule de l'emploi. On n'est pas né dans un palace, on n'avait pas la CB à papa. SDF, chômeur, ouvriers, paysans, immigrés, sans papiers, ils ont voulu nous diviser. Faut dire qu'ils y sont arrivés. Tant que c'était chacun pour sa gueule, leur système pouvait prospérer. Mais il fallait bien qu'un jour on se réveille et que les têtes se remettent à tomber.

On lâche rien, on lâche rien, on lâche rien !!! [...]

Quand des SDF crèvent sur la dalle et qu'on mène la chasse aux sans-papiers, qu'on jette des miettes aux prolétaires, juste histoire de les calmer, qu'ils ne s'en prennent pas aux patrons millionnaires, trop précieux pour notre société. C'est fou comme ils sont protégés tous nos riches et nos puissants. Il n'y a pas à dire ça peut aider d'être l'ami du Président ! Chers camarades, chers électeurs, chers citoyens, consommateurs, le réveil a sonné : il est l'heure de remettre à zéro les compteurs.

Tant qu'il y a de la lutte, il y a de l'espoir. Tant qu'il y a de la vie, il y a du combat. Tant qu'on se bat, c'est qu'on est debout. Tant qu'on est debout, on ne lâchera pas. La rage de vaincre coule dans nos veines. Maintenant tu sais pourquoi on se bat !

Notre idéal, bien plus qu'un rêve ! Un autre monde, on n'a pas le choix »¹²¹

Comme nous avons pu l'observer dans la première partie de cet article, les revendications qui ont mené à descendre dans la rue aujourd'hui sont nombreuses. Si, au départ « il s'agit bien d'une grève dont le jour a été choisi par une intersyndicale de salariés de la RATP »¹²², le mouvement a vite été rejoint par plusieurs secteurs soucieux de l'impact de la future réforme des retraites. Petit à petit, les revendications sont entrées en résonance avec celles des étudiants. En effet, le drame de Lyon a apporté sur le devant de la scène médiatique le sujet de la précarité étudiante. Dans la manifestation, plusieurs universités sont représentées et veulent

¹²⁰ Article de *France Info* du 5 décembre 2019, « Grève du 5 décembre : combien y avait-il de manifestants à Paris ? ». Voir : https://www.francetvinfo.fr/economie/greve/greve-du-5-decembre/greve-du-5-decembre-combien-y-avait-il-de-manifestants-a-paris_3732149.html (consulté le 8 décembre 2019).

¹²¹ Extrait de la chanson *On lâche rien*, par HK et les saltimbanks.

¹²² *Libération* du 26 novembre 2019 : « Qui appelle à la grève le 5 décembre ? ». Voir : https://www.liberation.fr/france/2019/11/26/qui-appelle-a-la-greve-le-5-decembre_1765620 (consulté le 10 décembre 2019).

faire entendre leur voix (voir photographies ci-dessous). Partout, des étudiants en colère brandissent pancartes, banderoles et « chauffent la foule » avec des porte-voix.

Cortège étudiant, manifestation du 5 décembre 2019, Paris (photographies de V. Johan)



Pour Mélissa, 22 ans, étudiante en licence de droit à Créteil, « on a les moyens d’agir, mais il faut se battre ! » Mélissa vient de La Courneuve. Elle travaille tous les week-ends, jusqu’à dix heures par jour dans le fast-food d’un parc d’attractions de l’Oise. Elle vit encore chez ses parents, mais elle a besoin de cet argent pour financer ses frais d’inscription à la fac, ses vêtements, sorties, etc. Elle constate « avoir moins de chance de réussir aux examens que ceux qui ne travaillent pas », à cause de son « boulot » annexe, qui la laisse épuisée pour le lundi matin et la reprise des cours. Il lui est déjà arrivé « de rater des devoirs à cause du parc, parce qu’elle n’avait pas le temps de réviser d’une semaine à l’autre ». Elle souhaiterait « trouver un job plus intéressant et moins fatigant », mais elle ne trouve pas. Elle se sent « coincée ».

Pour Étienne, étudiant en licence de cinéma, « l’avenir est incertain et le présent difficile ». Il est « arrivé seul de l’île de la Réunion, pour faire ses études en métropole », se sent « très isolé » et connaît « de longues périodes de déprime ». Par manque de moyens, il n’a pu retourner qu’une seule fois chez lui, en quatre ans, pour les fêtes de fin d’année. Il dit être « souvent obligé de cumuler plusieurs emplois pour payer son loyer ». Il se sent aussi « concerné par la question des étudiants étrangers : ce n’est pas normal de ne pas être protégé et de ne pas avoir de papiers quand on étudie en France ».

Ces deux cas, qui ne sont pas exceptionnels, mais au contraire courants, démontrent l’urgence d’agir, en commençant par manifester !



Après des heures de discussions et de débat pour définir les revendications unissant les étudiants dans la lutte contre les réformes toujours plus « précarisantes » du gouvernement, le mouvement étudiant semble prendre tout son sens et son unité dans la rue, et avec d'autres : des milliers de salariés du secteur public et aussi du privé. Au tout début d'une bataille qui s'annonce longue – étant donné les dernières annonces du Gouvernement (qui viennent d'entraîner enfin, par exemple, la CFDT dans le mouvement)¹²³ –, la colère est profonde et présente dans la société des travailleurs et des plus modestes, et chez les jeunes. Si, à cette heure, personne ne peut prédire l'avenir de ce mouvement, son ampleur historique ne fait aucun doute. Par cet article, je souhaite apporter mon soutien à tous les étudiants, travailleurs, chômeurs qui se battent au quotidien. Aujourd'hui, malheureusement, pour beaucoup d'entre nous, la question n'est pas de réussir à vivre, mais à survivre ! Ce sujet n'est pas seulement d'actualité, il relève de l'urgence. L'urgence de changer profondément de société !

¹²³ Édouard Philippe vient d'annoncer les principales mesures de la réforme des retraites, le 10 décembre.

ÉCLECTISMES PERFORMATIFS

Coralie Twardawa	85
Introduction à l'apprentissage de la maîtrise de l'arc : les entraînements encadrés à la Compagnie d'arc de Saint Germain-sur-Morin	
Elie Libong	95
À vos marques... Prêt... feu... Restez ! Entraînements chez les catégories jeunes en athlétisme au Club UNIA 19	
Bertille Legoux	85
Ateliers de Danse Contact Improvisation avec des personnes à mobilité réduite : enquête de terrain en séjour adapté	
Athoumani Mourchid	111
KRUMP à Bouncing Walls	
Noémie Dupont	121
Une semaine de stage en Bourgogne : les enfants montent leur spectacle	
Mamadou Lamine Sylla	131
La joie de danser : de l'Afrique de l'Ouest au centre Momboye de Paris 20	
Erwan Joyeux	139
Répétitions d'improvisation au Théo-Théâtre : troupe « À l'improviste »	
Emma Lopes	147
Les utopies de l'Ecole Auvray-Nauroy	

Introduction à l'apprentissage de la maîtrise de l'arc :

les entraînements encadrés à la Compagnie d'arc de St Germain-sur-Morin

par Coralie Twardawa

La flèche est encochée sur l'arc. Tandis que ma main droite est ancrée dans la poignée, ma main gauche crochète la corde avec trois doigts – index au-dessus de la flèche et majeur et annulaire en dessous. Je tourne la tête vers la cible, lève mon « bras d'arc » droit et tire sur la corde avec ma main gauche, qui se cale sous ma mâchoire. La corde touche mon nez et mon menton. Je vise. Mes omoplates se touchent... Et « click »¹²⁴ ! Je lâche la corde ! Ma main gauche touche l'arrière de ma nuque, l'arc se décolle de ma main droite et bascule. La flèche part et atteint la cible. Le tir à l'arc, c'est quinze secondes de préparation pour que la flèche ait la meilleure trajectoire lors de son vol d'une seconde.

Où pratiquer le tir à l'arc ? Comment maîtriser son arc pour devenir un archer performant en compétition ? Et comment progresser une fois que le geste semble acquis ?

Le samedi après-midi à 15heures30, au gymnase de Saint-Germain-sur-Morin, nous sommes entre six et huit archers confirmés, dont Benjamin, l'entraîneur, pour cette première séance d'entraînement encadré, qui porte sur la maîtrise de l'arc. Les entraînements encadrés permettent de progresser à partir d'exercices donnés, contrairement aux autres entraînements individuels libres, où chacun travaille ce qu'il souhaite et vient se détendre après une semaine de travail. Benjamin Louche fait son planning, mais chacun vient quand il peut et quand il le souhaite. Nous avons tous différentes raisons de faire du tir à l'arc, qui en tant que sport, demande une préparation physique et mentale régulière.

L'enquête que synthétise cet article se déroule sur huit séances, en deux périodes : une période d'entraînement foncier, c'est-à-dire de remise à niveau centrée sur la technique, et une période de compétitions, qui recherche la performance : il s'agira de tirer bien en gagnant un maximum de points. Après avoir posé quelques bases en présentant la Compagnie d'arc de Saint Germain-sur-Morin, les différents arcs et l'équipement de l'archer, je décrirais comment

¹²⁴ Ce bruit que fait le *clicker*, une petite lame métallique posée sur la poignée d'arc permettant de contrôler l'allonge de l'archer. Lorsque la flèche passe le *clicker*, celui-ci touche la poignée en indiquant à l'archer qu'il doit lâcher, ce qui permet d'obtenir la même intensité de traction pour chaque flèche.

apprendre à « maîtriser son arc ». Pour cela, je m'appuierai sur ma pratique¹²⁵, mon observation des autres, mais aussi sur les fiches de séances de Benjamin. J'approfondirai certains points avec le philosophe Eugen Herrigel, qui a abordé le sujet dans un ouvrage intitulé *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*¹²⁶.

12 octobre	19 octobre	26 octobre	2 novembre	9 novembre	30 novembre	7 décembre	14 décembre
Maîtrise de l'arc		Réglage de l'arc / tir compté zone de réussite et temps	Tir compté	Maîtrise de l'arc	Travail technique : fondamentaux	Travail visé / image de visée / chemin viseur	Compétition

La Compagnie d'arc de St Germain-sur-Morin : histoire et objectif

La Compagnie d'arc de Saint Germain-sur-Morin existe depuis 1811. C'est la plus ancienne association du village et l'une des premières compagnies d'arc de Seine et Marne. Toutes les compagnies ont des traditions communes liées à leur origine commune. En effet, on raconte qu'au IX^e siècle (vers 825), dans chaque village, les chevaliers s'entraînaient au tir à l'arc afin d'être prêts en temps de guerre. Ils pratiquaient alors chaque année « l'abat de l'oiseau », par exemple. Dans ce tir à la perche, l'oiseau, en bois, est placé sur une perche métallique à une hauteur allant de 12 à 18 mètres. L'archer doit donc tirer vers le haut. Le meilleur tir permettait de sélectionner un roi pour la compagnie : celui qui faisait tomber l'oiseau en bois devenait roi pour l'année !¹²⁷ La Compagnie d'arc de Saint Germain-sur-Morin reprend cette coutume en organisant chaque année ce tir à la perche.

De nos jours, elle dispose d'équipes d'hommes et de femmes qui évoluent au niveau national. Ses membres sont âgés de 8 à 72 ans. Et désormais, comme toutes les compagnies d'arc, elle a le statut d'association (loi 1901) et dépend de la Fédération française de tir à l'arc (FFTA)¹²⁸.

À Saint Germain-sur-Morin, les installations permettent de pratiquer toutes les disciplines de tir que l'on souhaite. Il y a deux « jeux d'arc »¹²⁹ pour pratiquer le « tir beursault » (tir

¹²⁵ Ma pratique du tir à l'arc a commencé en septembre 2010, pendant ma huitième année de danse. Je suis donc arrivé avec un « bagage corporel » assez important. Mon expérience va du championnat départemental (depuis 2011) au Championnat de France (depuis 2014), pour le tir individuel et le « tir en équipe ».

¹²⁶ Ce livre fut écrit en 1948, après un séjour au Japon de 1924 à 1929. Herrigel y raconte son expérience pour comprendre le Zen à travers l'apprentissage du tir à l'arc. Voir : E. Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Editions Dervy, 1999.

¹²⁷ Entretien avec Joël Sejourné, en mai 2019.

¹²⁸ <https://www.ffta.fr/nos-clubs/clubs-affilies-et-affiliation>

¹²⁹ Espace couvert traversé par une allée de 50 mètres et où une cible est placée de chaque côté. Nous tirons une flèche dans un sens puis une autre dans l'autre, cela, quarante fois.

traditionnel à 50 mètres), un terrain permanent pour pratiquer du « tir extérieur international » (à 70 mètres) ou du « tir national » (à 50 mètres). On peut aussi pratiquer le « tir campagne », sous forme de parcours dans la forêt, un peu semblable à golf, qui comporte 24 cibles (positionnés entre 10 et 60 mètres). Un mur de paille permet également de pratiquer le tir en salle (à 18 mètres).

Les entraînements ont lieu le mardi et le vendredi soir à partir de 18 heures, à des horaires où le plus de monde est disponible. On distingue les entraînements individuels libres pour des adultes et des cours pour les jeunes, avec un entraîneur breveté d'État. Le samedi après-midi, à partir de 15 heures 30, l'entraînement est consacré à la progression des archers confirmés, ayant une expérience de plus d'un an de tir, dont je fais partie.

Benjamin Louche est président de l'association depuis deux ans. Ancien archer et entraîneur de l'équipe de France, il travaille aujourd'hui au Centre national des sports de défense (CNSD). Il a donc une vaste expérience, qu'il souhaite désormais partager et transmettre. Pour cette année, il a décidé d'organiser des entraînements encadrés afin de faire progresser physiquement et mentalement chaque archer qui le souhaite. Cette nouvelle forme d'entraînement permet d'amener les archers à s'entraîner en se fixant un objectif – le cadre nous pousse à structurer dans notre pratique. « L'intérêt pour le tir à l'arc passe par une pratique régulière et pas seulement par des événements [comme les compétitions et les diverses coutumes] »¹³⁰. La Compagnie maintient les coutumes, mais fait évoluer la pratique, en proposant une approche plus centrée sur la technique : il va s'agir de maîtriser le geste le plus « propre » et « régulier » possible.

Deux types d'arcs et l'équipement de l'archer

Différents types d'arcs existent pour pratiquer le tir à l'arc. Lors des entraînements encadrés, on utilise, soit l'arc classique, dit aussi « l'arc olympique », soit l'arc à poulies. Ces schémas d'arc classique (à gauche) et d'arc à poulies (à



¹³⁰Entretien avec Benjamin Louche, le 26 novembre 2019.

droite) nous permettront de mieux suivre les prochaines descriptions.

Les archers ont en général tous le même équipement, à quelques détails près. Les archers « classiques » utilisent une palette en cuir pour protéger leurs doigts de la corde. Les archers « à poulies », qui ne touchent pas la corde, ont quant à eux un « décocheur » qui leur permet d'attraper la corde. Certains accessoires, comme la palette, mais aussi le plastron et les protège-bras, protègent le corps, car la corde peut causer des blessures dues à son frottement. La dragonne est un lacet qui retient l'arc lorsqu'il bascule. Enfin, le carquois sert à ranger les flèches, mais aussi des outils pour réparer l'arc, un stylo pour noter les « scores », *etc.*



Le renforcement du corps : vers une recherche du « centre immobile »

Même pour des archers confirmés, il faut commencer par revoir la « maîtrise de son arc ». Cette année, la première séance (de reprise), le samedi 12 octobre 2019, consiste en une « remise en forme » physique et en une prise de conscience des différents muscles qui sont en action lorsque nous tirons. Cette remise en forme prépare aussi à l'endurance : on devra être capable de tirer beaucoup de flèches (au minimum 150) aux prochaines séances. Pour cela, il faut posséder une technique corporelle stable et régulière.

Nous sommes six archers ayant envie de progresser : cinq arcs classiques et un arc à poulies. La séance commence par un échauffement de la tête aux pieds, car chaque partie du corps va travailler pendant le tir : quand on tire, les muscles sont soit tendus soit détendus, mais

toujours en action. Nous commençons par un échauffement général, fait de flexions et de sauts, pour préparer le corps et faire monter le rythme cardiaque. S'ensuit l'échauffement localisé sur les muscles qui travailleront pendant le tir. Nous échauffons le cou, en faisant des « oui » et des « non » de la tête, puis les épaules, en faisant tourner nos bras tendus autour des articulations des épaules. Puis nous échauffons les chevilles, les poignets, les doigts...

Ensuite, nous faisons alterner exercices physiques et tir à 18 mètres. Chaque exercice fait travailler un muscle ou une articulation précise. Par exemple, le premier propose un mouvement de « décoaptation » qui consiste « à abaisser la tête de l'humérus au niveau de l'articulation de l'épaule »¹³¹. Nous sommes assis au sol, les jambes et le dos droits, mains le long du corps et en appui au sol. À l'aide des mains, nous poussons pour soulever les fessiers, ce qui permet de travailler les épaules afin qu'elles restent basses pendant le tir. Nous réalisons « 4 séries de 10 soulèvements », avec 30 secondes de pause entre chaque série. Puis nous tirons. Alors, le travail précédent se ressent tout de suite sur le plan technique : les épaules se placent naturellement, sans effort. Benjamin en profite pour nous donner quelques conseils afin d'améliorer notre technique de tir. Par exemple, Sandrine doit « solidifier son épaule gauche » – le côté qui tient l'arc, car elle est droitère. Pour cela elle doit « rentrer la tête de l'épaule dans son logement » et bloquer son bras vers l'avant en le tendant. Le triceps et le grand dorsal doivent se contracter. Le mouvement de décoaptation peut donc lui permettre de garder l'épaule basse et la rendre plus solide, car il apprend à sortir l'épaule de son logement pour mieux la rentrer en la bloquant. En d'autres termes, l'exercice aide à mieux sentir le mouvement articulaire de l'épaule pour le contrôler plus facilement au moment du tir.

Tout au long de la séance, nous alternons ainsi exercices et « tirs sur paille » (sur la cible sans carte, donc sans « point de visé »), puis « tirs sur visuels » (c'est-à-dire sur des papiers unis, pas sur des cibles avec des zones marquées)¹³². Le fait d'alterner exercices et tirs permet de progresser facilement en sentant chaque muscle travailler. On améliore les sensations pour obtenir une technique de tir plus régulière.



Cela renvoie à un problème qu'a identifié Eugen Herrigel et qui est en fait l'une des difficultés principales du tir à l'arc : « Malgré toute son action, il faut que l'archer devienne un

¹³¹ Extrait de la fiche de séance écrite par Benjamin Louche, séance du 12 octobre 2019.

¹³² Voir l'illustration ci-contre qui présente, de gauche à droite, une carte trispots de tir en salle pour arc « classique » (trois cibles avec marquage), et un simple « visuel » (cible constituée d'un papier uni).

centre immobile »¹³³. Ce travail, qui se fait comme naturellement à l'entraînement, pour les archers confirmés, semble très compliqué à réaliser pour une personne qui essaye de tirer pour la première fois. Le « centre immobile » se découvre avec l'expérience. Nous apprenons à nous stabiliser extérieurement et intérieurement pour prendre le temps de viser et de poursuivre le geste jusqu'à ce que la flèche atteigne la cible. Le travail de renforcement musculaire et articulaire que propose Benjamin aide à trouver ce « centre immobile », avec le corps. « La spontanéité vient après l'apprentissage », selon les termes de Jean-Marie Pradier¹³⁴. Cela signifie que le geste devient naturel par un travail régulier et l'expérience, comme le souligne bien Françoise Champault, dans un article sur les arts de combat japonais¹³⁵. Le « centre immobile » contribue donc à acquérir un geste automatique, régulier, spontané. Mais il est lui-même long et difficile à trouver, comme on le verra encore dans la partie suivante.

L'entraînement se termine par des étirements, des jambes qu'il faut détendre, car nous restons longtemps debout, mais aussi de toutes les zones qui ont pu se contracter durant l'entraînement. Pour étirer les trapèzes, par exemple, nous penchons la tête d'un côté, l'attrapons avec la main du même côté, et tendons le bras opposé en poussant vers le sol avec la paume de main. Benjamin nous recommande : « étirez-vous doucement, sans forcer. Respirez tranquillement et à chaque inspiration, étirez un peu plus la zone travaillée ». Au bout de dix à vingt secondes d'étirements, nous revenons à l'état initial, lentement, « pour ne pas forcer sur le muscle ». Les étirements évitent les blessures aux prochains entraînements, car il est facile de se blesser lorsque les muscles sont encore contractés par la séance précédente.

« Le temps de tenue » : vers une décontraction physique et mentale

Lors de la deuxième séance, le 19 octobre 2019, nous avons repris les mêmes exercices liés à la maîtrise de l'arc, dont un exercice essentiel pour tout archer : le « temps de tenue ». Cet exercice est fait très rapidement et de manière autonome : l'entraîneur ne nous donne pas de conseil ; chacun se concentre sur sa technique de tir. Il est important de le réaliser régulièrement pour maîtriser au mieux son arc.

En résumé, le « temps de tenue » ressemble à une sorte de « gainage » de tout le corps, mais avec un arc. Cela signifie que nous mettons nos muscles en tension et que nous en

¹³³ Voir : E. Herrigel, *op. cit.*, p.17.

¹³⁴ Cours d'éthnoscéniologie du 8 novembre 2019, avec Virginie Johan et son invité, Jean-Marie Pradier.

¹³⁵ L'auteur y explique notamment que l'apprentissage passe d'abord par le corps et non par une tentative de rationalisation, comme a pu le faire Herrigel. Voir : F. Champault, « Apprendre par corps – problèmes relatifs aux implications psychologiques et morales dans l'apprentissage des arts de combat au Japon », *Daruma*, n° 8/9, automne 2000-printemps 2001, p.55-82.

contractons certains sur un temps donné, dans le but de les renforcer. Nous exécutons notre technique de tir sans flèche, en restant en tension pendant un certain temps. Tirer implique une séquence de mouvement allant du placement du corps sur le pas de tir au lâcher de la corde. Pour commencer cet exercice, nous le réalisons pendant dix secondes, en ayant pour objectif de tenir pendant trente secondes, voire une minute aux prochaines séances. Observons.

Je prends mon arc et nous ma dragonne (le lacet) sur mon pouce et mon index. Je place mes pieds parallèles à la ligne de tir, pied gauche légèrement en avant pour mieux maintenir mon équilibre. Puis, j'ancre ma main droite dans la poignée d'arc, et place mes doigts sur la corde. Benjamin donne « le top » : le chronomètre démarre. Je rentre le bassin – rétroversion du bassin – et contracte légèrement mes muscles abdominaux. Je tourne la tête vers la cible. J'arme en levant le bras droit et place mon épaule droite afin qu'elle ne bouge plus. Je tire la corde avec ma main gauche en la calant sous ma mâchoire – la corde touche mon nez et mon menton. Mon œil droit se ferme tandis que mon œil gauche se prépare à viser. Mon coude gauche se lève légèrement et simultanément, mon omoplate gauche se rapproche de ma colonne vertébrale. Avec tout mon dos ainsi en tension, je continue à tirer. Mes deux omoplates se touchent presque. Je « tracte » avec le côté gauche (du bras plié) : l'omoplate du côté « bras de corde » exerce un mouvement de traction vers la colonne vertébrale. Parallèlement, le côté droit (du bras tendu) pousse légèrement l'arc en direction de la cible, pour retenir la force de l'arc exercée par sa tension. J'aligne ma corde sur ma poignée d'arc. Avec mon œillement, je me concentre sur le « visuel » placé sur la cible, face à moi, à 18 mètres. Je vise en deux étapes : d'abord le cercle métallique pour me focaliser sur le « visuel », puis le point rouge, que j'immobilise. Cela me sert aussi à stabiliser mon corps jusqu'au dernier moment. « Top ! » Dix secondes se sont écoulées. Benjamin nous dit de « revenir »¹³⁶. Nous revenons, avec l'arc et notre corps, dans la position de départ. Nous réalisons ainsi quatre séries de cinq répétitions, avec dix secondes de repos entre chaque répétition et cinquante secondes de repos entre chaque série.

Le « temps de tenue » fait travailler la posture de base : « les placements doivent être maintenus scrupuleusement afin de ne pas perdre les habiletés déjà acquises »¹³⁷. Il faut placer correctement ses axes – vertical et horizontal – en maintenant une posture formant un « T » parfait. Dans cette posture, le corps est droit de la tête aux pieds, les épaules sont basses et détendues, le bras d'arc (bras droit) est « verrouillé », gardé tendu, et la « prise de corde » est

¹³⁶ La corde revient à son point de départ. La flèche n'a pas été lâchée.

¹³⁷ Extrait de la fiche de séance écrite par Benjamin Louche, le 19 octobre 2019.

correcte en étant bien « crochétée sur les premières phalanges ». Mais ce n'est pas si simple, car au bout de la troisième répétition de la deuxième série, le corps fatigue et le geste commence à se déformer. « On perd le T ». On ne parvient plus à le trouver. Les muscles se contractent au lieu d'être détendus, la technique est moins précise et l'exercice devient difficile. Mais nous devons aller au bout : il ne faut surtout pas s'arrêter, car le but est de maîtriser son arc en toute circonstance.



Posture du T :

avec Trong An Nguyen, après l'exercice, le 19 octobre 2019 (photo de Cédric Dumarche)

L'exercice demande de la concentration, car lorsque les muscles faiblissent le travail mental doit prendre le relais pour aller au bout du geste. Il faut rester fixé sur cet objectif du début à la fin. D'après Trong An, un archer détenant un diplôme d'entraîneur de niveau 1¹³⁸, « Ça décroasse ! » L'expression signifie plusieurs choses. Tout d'abord, elle indique que l'exercice, qui fatigue énormément, nous « vide » musculairement. Il nous permet de gommer certains défauts, comme une épaule trop haute, un bras d'arc pas suffisamment « verrouillé ». Après lui, la « machine » du corps est réinitialisée et prête à redémarrer correctement. Et le « décroassage » du corps entraîne celui du mental. Comme l'explique E. Herrigel, « le premier pas [vers la libération de la flèche] conduit à la décontraction du corps sans laquelle on ne peut [armer] l'arc correctement. [...] Il faut ajouter maintenant à la décontraction physique une détente de l'esprit et de toute l'âme ». ¹³⁹ D'après Herrigel, deux états, le « relâchement physique » et la « liberté spirituelle » ¹⁴⁰, accompagnent le lâcher de corde libérant aussi la flèche. Ces deux états sont travaillés lors du « temps de tenue », qui apprend en fait aussi à gérer tous les types de difficultés que l'on peut rencontrer en compétition : fatigue du corps, vent qui déstabilise l'équilibre, manque de temps pour tirer et donc pour « revenir » si les placements ne sont pas au point, *etc.* Il faut donc forcer son corps à tenir la traction au moins dix secondes, voire davantage, tout en étant détendu, sans réagir au stress. Nous cherchons à « maîtriser notre arc » en étant le plus libre possible physiquement et mentalement, dans l'objectif de devenir performant en toute circonstance.

¹³⁸ Ce diplôme a été remplacé par celui d'entraîneur fédéral en septembre 2019. Il concerne l'encadrement bénévole. D'autres formations, quant à elles professionnelles, existent, et procurent des certificats de qualifications professionnelles (CQP) et des DEJEPS (Diplômes d'État jeunesse éducation populaire perfectionnement sportif).

¹³⁹ Herrigel, *op.cit.*, p. 60-61.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Pour tirer tous les bénéfices de l'exercice, nous le terminons en tirant chacun six « volées » – aller-retour en cible – de six flèches. Nous tirons sur un « visuel » plus ou moins petit suivant le niveau de chacun. La première volée est difficile, car nous ressentons une perte de repères des différents placements : les omoplates se rejoignent plus vite, les muscles se placent différemment, le rythme change... Cette sensation est assez étrange : nous avons besoin d'un temps d'adaptation, car notre corps doit « digérer » ce qu'il vient d'endurer. Mais les flèches partent très vite, car le *cliker* clique toutes les trois secondes – le temps idéal de visée pour tirer. Lors des volées suivantes, le geste devient régulier, les placements des muscles sont plus précis, le corps a souvent une meilleure stabilité – un meilleur « centre immobile ». Je tire des flèches groupées, obtenant ainsi un résultat en cible régulier. Nous sommes tous plus performants.

Conclusion

Eugen Herrigel « craint qu'au cours de [son] récit, beaucoup d'esprit n'ait été envahi par le soupçon que le tir à l'arc, depuis qu'il ne joue plus aucun rôle dans la lutte d'homme à homme, n'ait réussi à survivre qu'en se réfugiant dans une spiritualité transcendante. »¹⁴¹ Mais le tir à l'arc ne procure pas *a priori* « une spiritualité transcendante ». C'est aujourd'hui un sport avec une histoire importante, liée à celles des chevaliers et d'anciennes Compagnies, tout en étant un art martial – principalement dans la pratique japonaise du Kyūdō, qu'a pratiqué Herrigel. Le philosophe a écrit son livre en 1948, et son expérience ne me semble plus tellement d'actualité. En tant qu'archère, je m'aperçois qu'il n'a pas bien compris comment apprendre l'art du tir à l'arc. Il ne sait pas tirer, car il a cherché à apprendre avec son esprit et non avec son corps. Or nous apprenons d'abord par notre corps, qui mémorise. Après seulement vient le travail mental, un détachement des aspects physiques. Le tir à l'arc est une recherche d'équilibre entre le corps et l'esprit, entre le corps et l'arc, entre le corps et la cible. Cet équilibre vient par la pratique et, même si Herrigel n'était pas « un bon archer », il a compris certains aspects importants qu'il a réussi à mettre en mots tels que le « centre immobile », ainsi que les états de « relâchement physique » et de « liberté spirituelle ». Son expérience restreinte lui a tout de même permis de déduire que « le tir à l'arc exige beaucoup d'infructueux et de patients exercices »¹⁴². Chaque élément que requiert la pratique s'apprend étape par étape. Il faut être patient et laisser son corps acquérir chaque étape. Et la « maîtrise de l'arc » n'est donc qu'un élément parmi d'autres. Elle s'obtient par un renforcement du corps – muscler son corps et

¹⁴¹ *Ibid.*, p.113.

¹⁴² *Ibid.*, p.122.

sentir chaque muscle et articulation pour mieux les contrôler – et peut mener à une décontraction physique et mentale.

Les entraînements encadrés de Benjamin permettent progressivement à chaque archer d'améliorer sa technique de tir et de « libérer » son mental. La « maîtrise de l'arc » fait partie de « l'équilibre » qu'on trouve dans la pratique. Elle ne peut fonctionner seule. Il faut la coupler avec des entraînements centrés sur le travail mental, d'autres sur le travail physique, d'autres sur la préparation à la compétition... Ainsi pour reprendre une dernière fois E. Herrigel, « entre les deux stades de la première initiation et de la maîtrise, de longues années d'infatigable entraînement s'étendent, riches en événements »¹⁴³. Ces événements sont liés à la pratique régulière et aux différentes expériences en compétition, dépendent de nos émotions du jour, du temps météorologique pour le tir en extérieur, etc. Nous apprenons de nous-mêmes, ce qui rend ces événements imperceptibles et propres à chacun.

La « maîtrise de l'arc » peut ainsi être abordée de plusieurs façons. Dans cet article, je l'ai étudiée avec mon point de vue actuel (le 6 décembre 2019), fruit d'une expérience de neuf ans. Celui-ci évoluera, tout comme ma technique de tir. « Le tir à l'arc [n'est pas une science exacte], c'est un art »¹⁴⁴.

¹⁴³ *Ibid.*, p.125.

¹⁴⁴ Conclusion de l'entretien avec Benjamin Louche, le 26 novembre 2019.

À vos marques... Prêt... feu... Restez !

Entraînements chez les catégories jeunes en athlétisme au Club UNIA 19

par Elie Libong



« Les adultes sont très volatiles, alors que les plus jeunes restent d’une année à l’autre, ils se fidélisent avec la dynamique du groupe »¹⁴⁵.

Au milieu du terrain, un entraîneur montre du doigt les plots, commence à slalomer et à courir balle au pied, puis s’arrête et revient au centre. La soixantaine de jeunes footballeurs reprend l’exercice. Le visage de l’entraîneur semble contrarié. Ses pas sont de plus en plus rapides, son doigt laisse place à de grands gestes de la main, ses instructions deviennent des ordres hurlés et criés à ces jeunes qui n’ont pas encore dix ans. On n’entend finalement plus que des cris, persistants, qui semblent presque se matérialiser et devenir des corrections ou retouches physiques appliquées à ces athlètes. Les cris se mêlent à des rires : cris d’un nouveau-né dans sa poussette en bordure de piste et rires d’adolescents à vélos ; rires des femmes venues accompagner leurs enfants et discussion des hommes venus les regarder jouer, aussi. Sur la piste, un vieil homme court : pas un soir ne passe sans que je ne le voie. Chaque soir, il semble parcourir plus de distance que la veille ; chaque soir ses chaussures semblent plus usées, plus vieilles. Chaque soir, il se donne à fond, et l’humidité de ses vêtements n’est pas seulement due à l’averse. Il court toujours dans le sens inverse de la piste, à l’envers, dans le sens inverse des aiguilles d’une montre, comme s’il voulait retourner en arrière en inversant le cours du temps, comme s’il cherchait le passé, son passé, sa jeunesse.

Il est 13 heures 50 lorsque commencent à arriver les premiers jeunes. Le ciel est gris et le soleil se fait discret. Ce samedi, c’est au compte gouttes qu’ils arrivent. Je les attends devant le bâtiment des vestiaires pour les accueillir et leur en donner la clé. Rapidement le groupe commence à se former et à s’agrandir. La séance commence à 14 heures et la moitié des athlètes arrive toujours en retard. Lorsque nous sommes au complet, nous nous dirigeons sur la piste,

¹⁴⁵ Propos du Président du club d’athlétisme UNIA 19, le 14 octobre 2019, avant l’entraînement.

située à 50 mètres. Tous les jeunes sont en tenue de sport, avec chaussures de *running* et *jogging*. Ils discutent et rient ensemble, se racontent des blagues et se font des farces, et veulent connaître le contenu de la séance. À mon signal, tous s'arrêtent et se regroupent sur la piste autour de moi. L'échauffement va commencer.

Je pratique mon terrain depuis dix ans. Au départ je l'ai intégré en tant qu'athlète, et depuis six mois, six jours par semaine, j'y travaille en tant que *coach* sportif. Auparavant, voulant devenir un grand champion du monde sur le 100 mètres, je m'entraînais cinq jours par semaine et toute l'organisation de mes journées ne visait qu'un seul but : devenir champion. Pour arriver à mes fins, tous les sacrifices étaient bons. Je pensais qu'en devenant champion j'émergerais de l'eau pour enfin respirer et vivre. Aujourd'hui, devenir entraîneur m'a donné le souffle qui me manquait. Après des soucis de santé (et une centaine de séances de kinésithérapie, d'ostéopathie et une opération chirurgicale), j'ai dû arrêter la compétition et les entraînements et j'ai découvert le métier d'entraîneur exactement au moment où je commençais à m'écarter des pistes d'athlétisme, lors d'un *footing* où j'ai croisé Bruno, le Président du Club UNIA-19. Depuis, en tant que coach, j'observe, je corrige, je conseille, je discute, j'écoute, j'apprends, je reçois et je donne.

L'Union Nord-Est Ile-de-France Athlétisme du 19^e arrondissement de Paris (UNIA19) compte avec moi quatre encadrants, dont Bruno Nazical, le Président, qui a créé le club en 2016. Il s'agit d'une association sportive émergente qui forme essentiellement les jeunes de 6 à 16 ans. Ces jeunes représentent 80 % de l'effectif total (qui compte 93 licenciés tous âges confondus). Bruno a commencé à *coacher* pour la première fois en 2012 en région parisienne, d'abord avec les adultes, puis, dès 2014, il s'est concentré sur les catégories jeunes. En 2016, il a constaté une incompétence généralisée au sein du club où il était entraîneur et décidé de créer son propre club. « Il ne suffit pas d'avoir un jeune fort : il faut mettre en place un programme d'entraînement qui vise la performance, et le suivre, l'encadrer », répète-t-il souvent. L'athlétisme français c'est 2399 clubs avec 300 000 licenciés en 2016¹⁴⁶. Par comparaison, le football compte 2 millions licenciés. Ces chiffres interpellent Bruno, qui trouve insuffisant le nombre de licenciés dans les clubs d'athlétisme et affirme que la fédération française d'athlétisme ne fait pas assez rayonner cette discipline. Comment y concourir ?

Dans cet article, je me concentrerai sur l'entraînement des catégories dites « jeunes ». Pour un club naissant comme celui de l'UNIA-19, ces catégories sont la matière première. C'est à partir d'elles que le club prendra forme. Les athlètes confirmés et les adultes cherchent avant

¹⁴⁶ Rapport d'activité 2012-2016 de la FFA.

tout un club répertorié qui a une renommée, alors que les plus jeunes veulent surtout se dépenser, apprendre, découvrir et courir avec le sourire. S'ils s'épanouissent, ils reviendront. Le temps passant, certains deviendront des athlètes confirmés et formeront les adultes du club, tandis qu'une nouvelle génération de jeunes prendra leur place. Comment amener les jeunes sur la piste d'athlétisme, et comment les faire revenir ?

Une séance d'athlétisme peut se décomposer en trois parties : l'échauffement, le travail spécifique d'une discipline et le retour au calme. La première partie de l'échauffement prépare les muscles, les articulations et les os à l'effort. Elle se déroule presque toujours sur la piste d'athlétisme, mais il arrive que, pour casser sa routine – car l'échauffement est très répétitif et rectiligne –, la séance se déroule hors du stade sur le terrain de *basketball*. Les jeunes sont alors invités à découvrir la gestuelle propre à l'athlétisme à travers un autre sport. Quelle est-elle ?

1. L'échauffement

Les athlètes commencent par un *footing* d'une dizaine de minutes à allure tranquille : il s'agit seulement de chauffer le corps. Chronomètre en main, le *coach* – ici Bruno – les observe. La consigne est claire : courir en groupe. Au coup de sifflet, les jeunes athlètes comprennent que le *footing* est fini, mais il n'est pas rare que le sifflet de l'arbitre de *foot* génère de la confusion.

L'athlétisme me semble être le plus collectif des sports individuels. On transpire ensemble à l'entraînement avant d'aller courir l'un contre l'autre en compétition. Pendant le *footing*, lorsque le groupe se rompt, quand deux ou trois athlètes se retrouvent 30 mètres derrière ou, comme cela arrive souvent chez les jeunes, lorsqu'un petit groupe entreprend d'augmenter le rythme pour se retrouver 40 mètres devant tout le monde, le *coach* les fait tous arrêter, redonne les consignes qui consistent à rester groupé, puis les refait courir. Certaines fois, cette opération est rééditée à plusieurs reprises.

L'un des objets omniprésents à l'entraînement est le chronomètre. L'athlétisme laisse peu de place à l'arbitraire, contrairement aux sports où l'homme est juge, comme la gymnastique, qui permet un débat sur la mesure de la performance. Ici, pour la dizaine d'épreuves que compte l'athlétisme¹⁴⁷, il n'y a que deux juges : le multimètre et le chronomètre. Muni de ces deux objets, le *coach* mesure l'espace et le temps. Il quadrille et agence aussi la piste en suivant une logique propre au contenu de la séance.

¹⁴⁷ Parmi les épreuves, il y a deux types de sauts (verticaux et horizontaux), quatre types de lancers avec différents projectiles et les courses.

La piste présente toutes sortes d'objets, de plots, de lattes aux codes de couleurs et de tailles différentes. Elle est agencée en sept couloirs circulaires et fait 400 mètres. Tous les 10 mètres, des marquages au sol indiquent des intervalles réguliers. D'autres marques jaunes, rouges et vertes indiquent la ligne de départ du 100 mètres, du 200 mètres et les zones de transmission des relais et la ligne d'arrivée. Ainsi quadrillée de marques géométriques, la piste reflète, d'une certaine façon, un tempo. Les marquages m'évoquent une partition, programmée et préparée, à partir de laquelle le chef d'orchestre que serait l'entraîneur dirigerait sa troupe d'athlètes, à coup de sifflet et de chronomètre.

Le *coach* montre du doigt le point de départ et les athlètes se placent les uns derrière les autres, en formant quatre couloirs sur la piste. Ils commencent à avancer quatre par quatre en montant les genoux, la tête droite, le regard au loin. La jambe qui reste au sol doit être tendue. Chaque détail compte, si bien que le *coach* rappelle à l'ordre celles et ceux dont le bras serait trop avancé par rapport à la jambe, dont les épaules seraient trop levées, dont le buste serait trop en arrière et les genoux pas assez hauts. La posture du corps est d'une importance capitale : une mauvaise posture doit être corrigée immédiatement. Par exemple, on demande de lever plus haut les genoux quand ils sont trop bas.

Les jeunes avancent maintenant en tendant les jambes. Lorsque les quatre premiers arrivent au bout de vingt mètres, ils s'arrêtent et font un demi-tour en passant sur les côtés pour laisser la place aux suivants. L'objectif est d'aller de l'avant : chaque pas, chaque foulée, chaque geste n'est réalisé qu'avec ce souci d'aller droit devant, si bien qu'il soit possible de parcourir le tour de la piste en courant toujours tout droit. Chaque appui au sol, chaque force exercée et chaque mouvement n'a qu'une seule intention, qui sous-tend toutes les disciplines de ce sport : se projeter vers l'avant. L'athlète qui comprend cela est à demi heureux. Il lui reste cependant à le réaliser.

L'échauffement se termine toujours par une pause. C'est le moment pour les jeunes de boire de l'eau et de respirer. Certains, essoufflés s'allongent sur la piste ; d'autres s'accroupissent près du grillage ; d'autres, debout, se tiennent l'épaule, le dos penché vers l'avant. Certains se ruent vers la fontaine qui se trouve hors du stade dans un brouhaha, tandis que d'autres ont leur bouteille d'eau. Ils parlent de sujets divers, mais jamais de l'athlétisme. Un jeune athlète entreprend d'escalader une barrière et manque de se faire mal, puis sort un paquet de bonbons qu'il commence à distribuer aux autres. Bruno le rappelle à l'ordre. Ses actions visent à chercher les limites, l'approbation ou non de l'entraîneur. Le rappel à l'ordre signifie le désaccord, l'interdiction ; le silence serait une approbation ou une indifférence. La pause est comme l'entracte : les athlètes quittent la scène le temps du repos. Leurs corps

changent de dimension. Ils ne sont plus systématiquement dans un plan antéro-postérieur où la perspective d'avancer droit devant est vitale. À présent, ils tournent, s'inclinent et s'accroupissent. Ils reprennent leurs corps quotidiens, différents du corps performatif qui lui est travaillé et extraordinaire¹⁴⁸. Pendant ces moments de pauses, une vérité parfois oubliée sur la piste, lorsqu'on les fait s'entraîner, ressurgit : ce sont des adolescents de douze ans, des collégiens, et finalement toujours des enfants.

Une fois l'échauffement terminé, les athlètes prennent connaissance du cœur de la séance : il peut s'agir de course, de lancer ou de saut. Dans tous les cas, ils sont prêts.

2. Le travail des disciplines athlétiques : lancer de poids

Le lancer de poids, par exemple, est une épreuve de force et de technique. Il faut lancer le poids (qui peut faire jusqu'à sept kilogrammes !) le plus loin possible, en tenant compte de certaines contraintes. Comme toutes les disciplines, le lancer de poids est très réglementé, par mesure de sécurité. L'athlète est autorisé à lancer sur l'aire de lancer uniquement – un espace marqué au sol par un cercle de deux mètres de diamètre. Il est interdit de lancer hors de cette surface, et on ne peut entrer et sortir de cette aire que d'une seule manière : on entre par l'arc de cercle situé du côté opposé à « la zone de chute » et on en ressort du même côté. La zone de chute est la surface où doit atterrir le poids pour que « l'essai » – la tentative de lancer – soit comptabilisé. Elle forme un angle de trente-cinq degrés à partir de l'aire de lancer. Un essai ne sera pas comptabilisé si l'athlète rate son entrée et sa sortie dans cette aire, si *le poids* atterrit hors de la zone de chute, s'il n'est pas en contact avec le cou avant le lancer, ou encore si l'athlète prend trop de temps à lancer.

Le poids des poids variant selon l'âge et le sexe, mes jeunes utilisent des poids de deux à quatre kilogrammes. Pour se préparer à lancer loin, ils commencent par lancer chacun à leur tour sans « prise d'élan ». Le poids en main, toujours en contact avec le cou, ils font un pas chassé dans l'aire de lancer, pour ensuite propulser le poids le plus loin possible. La prise d'élan est indispensable à la performance. Pour les épreuves de sauts, elle consiste à accumuler de l'énergie en courant, pour transmettre cette énergie au tout sur le dernier appui, qui permet le saut. Sans prise d'élan, il n'y a pas d'énergie emmagasinée à retransmettre, et donc, pas de performance. Pour le lancer de poids, la surface de lancer ne permet pas une prise d'élan par la course. L'athlète peut néanmoins tourner sur lui-même ou faire un pas chassé, afin de générer de la vitesse, donc de l'énergie.

¹⁴⁸ Cours d'ethnoscénologie du 15 novembre 2019.

Durant les séances de lancer de poids, la sécurité est le maître mot. Les projectiles sont des armes potentielles. Pour éviter les accidents, on sensibilise les jeunes à ces aspects, notamment en créant un « périmètre de sécurité » : lorsqu'une personne lance, le reste du groupe doit rester à l'arrière, à une certaine « distance de sécurité ». Et il n'est permis d'aller chercher les poids que lorsque tout le monde a fini de lancer.

3. Le retour au calme

Au coup de sifflet de Bruno, tous s'arrêtent. Après une quarantaine de minutes d'effort, la sueur recouvre leurs jeunes visages. L'entraînement est maintenant presque fini. Les corps se relâchent et le souffle se fait plus naturel. Je me dois d'être présent à ce moment : leur montrer la satisfaction que j'ai eue à les observer réaliser les exercices demandés, et les remobiliser immédiatement, car la séance n'est pas finie.

Ils doivent faire une récupération active et du renforcement musculaire, qui vont de pair avec le début de l'entraînement, comme dans une suite logique. En effet, l'athlète doit être capable de reproduire des performances de haut niveau à plusieurs reprises et souvent sur un intervalle de temps relativement court¹⁴⁹. Pour cela, on utilise la récupération, afin que l'athlète soit en forme au prochain entraînement. La récupération dite « active »¹⁵⁰ est la plus employée.

En fin de séance, les jeunes font deux à trois tours de pistes. Comme dans le *footing* de début, l'allure est mesurée et le groupe doit rester ensemble. Pour la grande majorité, ils trouvent étrange de courir une fois de plus à la fin. En tant que *coach*, je leur explique qu'après un effort intense et prolongé, il est préférable que l'athlète ne soit pas statique lors de la récupération : en courant, l'organisme récupère mieux.

Puis, nous nous asseyons en cercle. Le collectif fait l'unité. Et tous ensemble, encore, nous commençons le renforcement musculaire. Il n'est pas question qu'ils prennent « de masse » (c'est-à-dire de poids musculaire) : ce n'est pas le but. Il s'agit davantage de rendre leurs muscles et globalement leurs corps plus solides avec des mouvements faisant travailler les muscles abdominaux, et des techniques de gainage et d'étirement. L'athlétisme procure aux corps une sorte d'agression musculaire et tendineuse qui atteint son summum lors des courses de vitesse. Il est donc nécessaire d'avoir un corps solide, sans quoi, contrairement aux performances, les blessures seront nombreuses.

¹⁴⁹ Christophe Hausswirth (dir), *Améliorer sa récupération en sport*, Paris, INSEP-Edition, 2013, chapitre 4.

¹⁵⁰ *Ibid.*

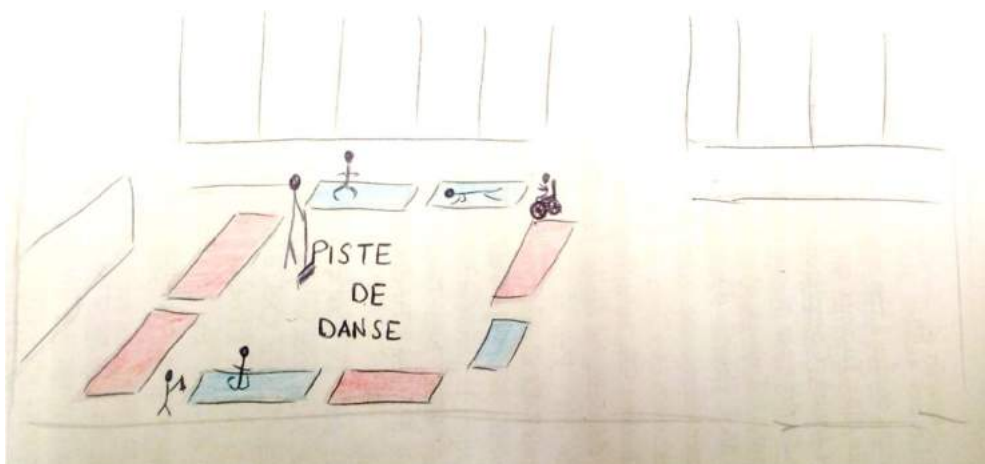
Quand la fin de la séance approche, au cours des « abdos », il est fréquent que certains jeunes se dissipent. Je suis ferme et leur rappelle pourquoi ils sont là, dans le froid à transpirer : pour viser la compétition. Ils doivent rester sérieux jusqu'au bout. Je promets une sanction, avec des abdos et des tours en plus, aux plus agités.

Conclusion

Ces jeunes athlètes, et sans doute tous les athlètes de cet âge, aiment courir, sauter et lancer toutes sortes d'engins, pourvu qu'ils aillent loin, pourvu qu'ils sautent haut et pourvu qu'ils courent vite. La piste d'athlétisme n'est finalement pour eux qu'une grande aire de jeux – ce n'est pas par hasard si l'on parle de « Jeux » olympiques. Comme le jeu est dirigé, il prend une dimension sérieuse. Mais, la camaraderie reste l'aspect le plus important. Les athlètes acceptent mieux une séance difficile lorsqu'ils sont ensemble, lorsqu'ils s'encouragent entre eux et lorsque naissent, pendant l'entraînement, des rivalités, de mini compétitions propices au dépassement de soi. Il me semble primordial que le jeune athlète évolue dans un cadre amical avec ses camarades. Le groupe est souvent plus fort. Il fera aimer son sport à celui qui ne l'aime pas. Du groupe émergera la performance. L'épanouissement collectif est donc indispensable pour « faire rester les jeunes » dans la discipline athlétique, notamment à l'UNIA-19.

Ateliers de Danse Contact Improvisation avec des personnes à mobilité réduite : enquête de terrain en séjour adapté

par Bertille Legoux



Poussant le fauteuil de Mathieu, je pénètre dans le gymnase : on arrive juste à temps pour l'activité. Noémie et Clément, d'autres vacanciers, m'accompagnent. Ce mardi matin (le 29 octobre 2019), dix vacanciers ont choisi de participer au quatrième atelier de danse contact proposé par Elodie Brillon, l'intervenante de danse du séjour. Il s'agit d'un « séjour adapté », c'est-à-dire d'un séjour de vacances accueillant des personnes en situation de handicap. Il est encadré par dix animateurs pour vingt vacanciers au total. Je le dirige. La séance du mardi 29 octobre correspond à la quatrième session de l'atelier, qui réunit Élodie, quatre accompagnateurs et dix vacanciers.

Dans le gymnase, on enlève chaussures et blousons et nous installons autour de la piste formée par des matelas de gymnastique qu'Élodie a disposé au centre. Des animateurs aident les deux vacanciers en fauteuil, Matthieu et Justine, à s'installer sur des matelas confortables. Élodie balaie la piste centrale des tapis, tandis que sa fille Rose, âgée de cinq ans et demi, circule joyeusement partout en faisant tinter un carillon, qu'elle finit par faire résonner dans mon dos. Avant de rentrer dans l'échauffement, Élodie fait un point avec les vacanciers sur ce qu'ils doivent « apporter dans leur danse » : elle évoque la notion « d'intensité dans la présence ».

Le séjour a commencé depuis trois jours, le samedi 26 octobre. L'atelier de danse-contact avait été initialement mis en place pour trois matinées du séjour, mais très vite, Élodie m'a proposé d'ajouter deux après-midi afin de pouvoir y faire participer davantage de vacanciers. Ce mardi, le soir, au moment de « l'apéro », une restitution de l'atelier appelée « Bal

Jam » est prévue, avec tous les acteurs du séjour. Pourquoi ces ateliers ? Qu'est-ce qui rend particulière la pratique de la danse contact avec des personnes en situation de handicap ?

Telle qu'elle a été conçue dans les années 1970 aux États-Unis par le chorégraphe Steve Paxton, en réaction au ballet codifié, la danse-contact-improvisation vise « une perception kinesthésique du monde environnant, et plus une perception basée sur des sens mobilisés classiquement »¹⁵¹. Elle met en valeur la volonté collective, et se veut accessible au plus grand nombre. Pour des personnes handicapées, par exemple en fauteuil ou atteintes de troubles autistiques, à qui l'accès à la parole ou à certaines sensations n'est pas évident, la danse contact improvisation peut faire découvrir (ou découvrir autrement) « l'accès aux sensations premières du corps, la gravité que l'on éprouve toujours, l'apprentissage de la chute, du support, la prééminence de la communication par le toucher »¹⁵², par exemple. Comment s'y prendre ? Comment s'y prennent Élodie et les accompagnateurs du séjour ?

Elodie Brillon a rencontré la danse contact en stage de randonnée-danse en 2010 à l'âge de 31 ans. Comédienne et danseuse, elle a ensuite suivi une formation de médiatrice artistique. Dès lors, depuis neuf ans, elle s'applique à faire découvrir la danse contact à divers publics (enfants, adolescents, migrants...) et notamment à des personnes en situation de handicap. Je l'ai rencontrée en 2014, lors d'un atelier de Danse Contact dans un séjour adapté où j'étais animatrice. J'avais participé à plusieurs séances et dansé avec des vacanciers, aux pathologies diverses. Pour ce séjour, en tant que Directrice, j'ai voulu permettre à de nouveaux animateurs et vacanciers de vivre cette expérience – une expérience de rencontre dansée. Lors de ce séjour, j'ai participé à l'introduction de l'atelier et remplacé un animateur en répétition, mais ma posture a surtout été celle d'une observatrice, visant de rendre compte ici du travail réalisé, de ses principes et de son avancée. Pour cela, je mentionnerai ici les pathologies des vacanciers, en m'appuyant sur les dossiers médicaux et administratifs envoyés par les familles¹⁵³. Cependant, pour des non-professionnels du secteur médico-social, dans ce type de séjour et d'ateliers, ces pathologies ont en réalité peu de valeur. Élodie et les accompagnateurs ne les connaissent même pas. Ici, le défi, pendant un séjour court, est d'entrer dans l'expression de la personne handicapée très rapidement.

¹⁵¹ Christine Leroy : « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps* 2013/4, n°102, p. 75 à 88.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Il s'agit des familles de l'AFEH, l'Association des familles d'enfants handicapés de la Poste et d'Orange, qui organise ce séjour.

Le principe de la danse contact que propose Élodie consiste à placer la rencontre de l'autre au centre du travail. En effet, Élodie cherche à faire danser ensemble les vacanciers et les animateurs sur une musique, pour créer un nouveau type de lien entre eux. En pratique, l'animateur doit suivre les impulsions de son partenaire handicapé et l'aider à expérimenter des sensations par la danse. Observons deux séquences de l'atelier du 29 octobre.

Matthieu : la danse « des deux forces »

Parmi les vacanciers présents dans le gymnase, Matthieu et Justine sont en fauteuils roulants manuels. Leurs fauteuils ne leur permettant pas de se déplacer de manière autonome, comment Élodie va-t-elle les amener à danser ? Élodie choisit ici d'établir des trios pour les danses. Chaque trio est composé d'un accompagnateur, d'un vacancier en fauteuil et d'un autre vacancier valide.

Le premier à vouloir danser est Matthieu, qui est atteint d'une infirmité motrice cérébrale (IMC). Cette infirmité est définie comme une « association congénitale ou acquise précocement, et non évolutive, de différents troubles : paralysie, déficience intellectuelle, troubles psychiques et sensoriels et mouvements anormaux »¹⁵⁴. Même s'il entend, Matthieu communique dans la limite de ses capacités : il verbalise le « oui » et le « non » et n'entend et ne comprend en fait que des phrases courtes et simples. Il communique en poussant des cris et manifeste ainsi ses sentiments de manière compréhensible, même pour quelqu'un qui le connaît peu. Il a donc choisi sa chanson en accord avec ses partenaires : Aniella, vacancière atteinte de trisomie 21 ou syndrome de Down¹⁵⁵, et Jordan, animateur. Tous trois semblent très heureux de pouvoir danser ensemble. Aniella fait rire le public en faisant des grimaces, en vrai clown.

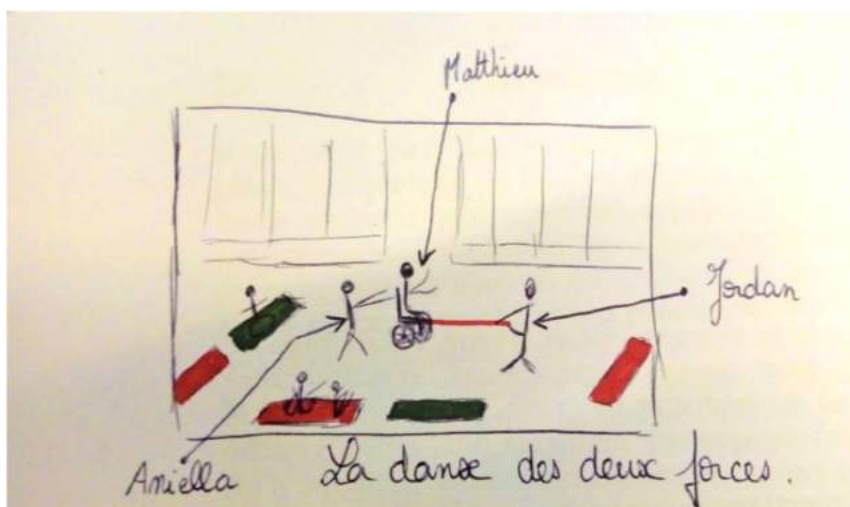
Élodie a attaché une corde à l'avant du fauteuil, entre les jambes de Matthieu. En 2014, Élodie m'avait expliqué « qu'en faisant tourner le vacancier en fauteuil, une sensation de vertige et de déséquilibre se manifeste dans son oreille interne et lui procure alors beaucoup de plaisir »¹⁵⁶. Elle cherche à ce que Matthieu expérimente des émotions et sensations inhabituelles. L'idéal est aussi qu'il impulse les mouvements, en relation avec ses deux partenaires, qui l'écouteront tout en le soutenant : Aniella, qui peut marcher, soutiendra

¹⁵⁴ Voir : <https://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie-medical/infirmite-motrice-cerebrale-imc>

¹⁵⁵ Pour rappel, « la trisomie 21 est une aberration chromosomique se caractérisant par un handicap sur le plan mental associé à une apparence physique particulière » (*ibid.*).

¹⁵⁶ Propos recueillis lors d'un atelier de danse-contact en 2014 à St-Yvi, Bretagne. L'oreille interne contient l'organe de l'ouïe ainsi que l'organe de l'équilibre responsable de la perception de l'angle de la tête et de son accélération.

Matthieu qui ne peut se déplacer seul ; de son côté, Jordan, l'animateur, participera autant à l'accompagnement de Matthieu qu'à celui d'Aniella.



La danse débute. Aniella récupère la corde et commence à faire avancer Matthieu sur la piste en tirant le fauteuil. Dans le même temps, Jordan, debout à l'arrière du fauteuil, pousse dans la direction d'Aniella ou entre dans un rapport de force en tirant le fauteuil vers lui. Il fait alterner ses mouvements. Aniella souffle et semble mécontente lorsque Jordan ne va pas dans le sens qu'elle désire. Matthieu sourit, éclate de rire. Élodie indique à Jordan de laisser Aniella guider le fauteuil seule un instant. Aniella s'arrête, regarde Jordan en lui faisant signe de la suivre. Matthieu bouge son bras droit, le lève et, poing serré, trace des cercles en l'air. Élodie indique alors : « Suivez les mouvements de Matthieu, reprenez son geste ». Il agite rarement ses bras, ses mains n'ayant pas de force pour tenir un objet, car son cerveau ne les commande pas. Jordan tente de reprendre le mouvement de Matthieu avec le fauteuil : il pousse le fauteuil d'une main et agite son bras droit de l'autre. Quant à Aniella, elle commence un mouvement de danse du ventre en secouant ses fesses. Riant tous les trois, ils semblent jouer. Puis, Jordan et Aniella tentent simultanément de prendre le contrôle du fauteuil. Ils inversent alors leurs places : Aniella se retrouve à tirer le fauteuil par l'arrière, tandis que Jordan saisit la corde des deux mains. Matthieu remue et tourne, ses partenaires tentant de l'emmener dans des directions opposées. Jordan tient la corde à deux mains et se laisse tomber, assis, au sol. Si l'on ne peut vraiment connaître le vécu de Matthieu à ce moment, son sourire et ses rires montrent qu'il prend beaucoup de plaisir.

En plus de procurer des sensations et mouvements à Matthieu, la danse permet alors une rencontre unique entre les trois membres de ce trio qui s'approprient différemment. Elle

favorise le fait que les participants « se soutiennent mutuellement, se donnent du support, créent dans une forme de solidarité »¹⁵⁷, conformément à un grand principe de la danse contact qui trouve ici, dans ce contexte, une autre dimension. La danse est alors une nouvelle forme de communication, un autre dialogue possible pour les partenaires de danse.



De gauche à droite : Jordan, Matthieu et Aniella
Autour : acteurs du séjour : vacanciers, animateurs, direction, et Élodie, l'intervenante, accroupie en arrière-plan du fauteuil.

Justine : la recherche de la sensation de gravité

Justine passe à son tour. Elle est atteinte d'une maladie métabolique purine liée à une encéphalopathie épileptique secondaire¹⁵⁸. Sa pathologie peut se traduire par une infirmité motrice cérébrale profonde avec des troubles comportementaux et neurologiques. Elle semble comprendre les phrases simples quand on lui parle, mais ne s'exprime absolument pas d'une manière verbale construite. Elle vocalise énormément par des cris et des grognements pour faire entendre qu'elle est triste, joyeuse ou énervée. Pauline, vacancière atteinte d'un handicap congénital, se définissant par un léger retard mental, et Romane, animatrice, l'accompagnent dans sa danse. La musique, *Makeba* de Jain, au rythme très saccadé, guidera les mouvements des trois participantes.

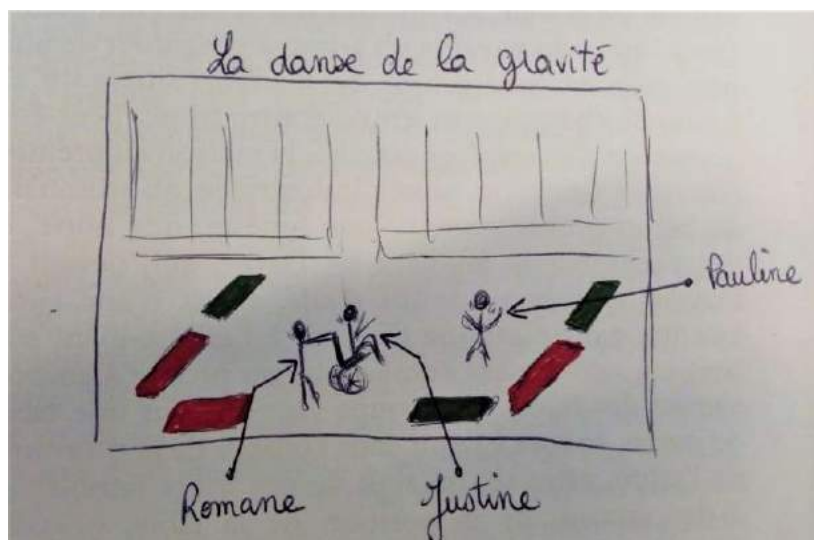
Dès les premières notes de musiques, les partenaires basculent le fauteuil pour déséquilibrer Justine qui, attachée au siège par un plastron, ne peut pas tomber. Les roues avant ne touchent plus le sol et Justine se retrouve dans une position où ses genoux sont plus haut que son bassin. Pour maintenir Justine dans cette position inhabituelle, Élodie place des



¹⁵⁷ Patricia Kuypers : « Introduction », *Contact Improvisation*, Bruxelles, Contredanse, 1999.

¹⁵⁸ Pathologie mentionnée dans sa fiche médicale, avec un protocole à suivre en cas de crise d'épilepsie.

blocs en plastique sous les roues avant. Mais le fauteuil ne tient pas en place. Elle retire les trois blocs. La musique débute.



« A, Makeba, Makeba, Makeba ! » Justine effectue un mouvement de balancier avec sa tête ; Romane et Pauline l'imitent, en secouant aussi la tête de gauche à droite. Élodie insiste : « Suivez Justine, suivez ses mouvements, écoutez la musique ». Justine bat des mains en les croisant devant elle, en rythme. Ses deux partenaires s'en inspirent pour se mouvoir dans l'espace. Tous trois répéteront ensuite ce mouvement de la tête ou des bras ponctuellement. Romane prend la responsabilité de déplacer le fauteuil tout le long de la danse, ce qui laisse Pauline libre de se déplacer comme elle le souhaite dans l'espace, mais avec la contrainte de toujours rester dans le champ de vision de Justine. Romane effectue des petits pas et bascule le fauteuil d'avant en arrière tout en le faisant avancer doucement, sur ses deux roues arrière, avant de le faire retomber sur ses quatre roues. Un sourire très large s'épanouit sur le visage de Justine. Élodie a imaginé cette danse pour permettre à Justine de prendre du plaisir en « chutant », plus exactement de sentir la force de gravité, qui fait retomber le fauteuil au sol en secouant alors son corps. Le balancement du fauteuil entraîne le balancement de son corps qui fait réagir des hormones de plaisir dans son cerveau.

Dans les ateliers, Élodie donne des indications de mouvements possibles et dirige la danse, mais de façon discrète : sa finalité première est de permettre la rencontre entre le vacancier et l'animateur, et pour cela l'idéal est en fait qu'elle s'efface, jusqu'à devenir observatrice. Emmanuelle Bruneau, chorégraphe dans une compagnie mêlant personnes valides et non valides, exprimait le même objectif à propos de la danse contact : « Fondée sur les mécanismes naturels du mouvement et sur la communication entre êtres humains, cette

discipline est idéale pour travailler sur la rencontre entre personnes valides et non valides »¹⁵⁹. Les animateurs et les autres vacanciers deviennent alors un appui pour que la personne en situation de handicap moteur danse à sa façon et vive des sensations et des mouvements inhabituels. Par exemple, Matthieu comme Justine ont des réactions de joie spontanées qui se lisent sur leurs visages, alors que d'ordinaire, il n'est pas toujours évident de connaître leurs émotions, pensées ou sensations. Le travail d'écoute et de rencontre que permet la pratique de la danse-contact ouvre donc de nouveaux possibles dans la relation. Il prouve notamment qu'il existe différentes manières de rentrer en interaction avec des personnes en situation de handicap.

La Bal-Jam finale : conclusion

Le soir, à 18 heures, la « représentation » finale réunit tous les acteurs du séjour (au nombre d'une cinquantaine au total) dans le gymnase : vacanciers, animateurs, équipe de direction, personnels de service, cuisiniers. Elle débute avec un échauffement collectif de trois minutes. On prend place dans l'espace et on suit la consigne d'Élodie : « Danser sur place lorsque la musique retentit, et se figer lorsqu'elle s'arrête ». Les vacanciers qui ne peuvent rester immobiles ou comprendre la consigne, ainsi que les vacanciers en fauteuil qui ont besoin qu'un accompagnateur les déplace, participent à l'échauffement, mais ayant la possibilité de se déplacer. Après ces trois minutes, on s'assoit sur les matelas qu'Élodie a disposés en carré pour former « la piste de danse ». Pendant une heure, les danses s'enchaînent, sans ordre préétabli : onze vacanciers dansent, dont Matthieu et Justine. Dans l'observation des autres aussi, certains vacanciers font preuve d'une concentration surprenante, au vu de leur degré d'attention habituel. Ce travail est filmé par une animatrice, notamment afin de permettre aux parents des vacanciers de voir leur enfant autrement.

Car c'est bien cette communion aussi éphémère soit-elle, que recherche Élodie dans ce type de séjour. Après presque dix ans d'intervention dans ces séjours adaptés, elle sait déceler rapidement les potentialités qu'elle peut développer chez le vacancier grâce à la danse, et créer la rencontre recherchée, surtout.

Cette rencontre créée par la danse-contact ne laisse personne indifférent. Elle permet de faire naître un lien avec une personne qui ne communique pas de manière verbale, de partager des sensations et de dépasser l'appréhension du handicap. Un jour, en sortant d'un atelier pour aller manger, un animateur, Anthony, est venu me voir, les larmes aux yeux. Il venait de danser

¹⁵⁹ Isabelle Brunaud, « Le corps, la danse, le handicap... », *Vie sociale et traitements*, vol. 96-4, 2007, p. 54-57.

pour la deuxième fois avec Sarah, une vacancière en fauteuil atteinte de tétraparésie spastique¹⁶⁰ : « C'est comme si je dansais pour deux, comme si j'avais exprimé des émotions qui ne m'appartenaient pas. J'ai eu l'impression d'être un relais d'émotions pour Sarah. Je suis épuisé. J'ai éprouvé beaucoup d'émotions en même temps »¹⁶¹, m'a-t-il avoué. Le temps pris à créer cette rencontre, avec des gens considérés comme « inutiles » dans notre société semble avoir un réel impact sur la perception des gens considérés comme différents et inadaptés socialement, mais il change aussi le regard des « valides », des gens « utiles ». Il suffit d'adapter leur regard et d'un peu de tolérance pour permettre à ces « invisibles » de se faire entendre, même si c'est parfois simplement pour grogner.

¹⁶⁰ Il s'agit d'une « paralysie simultanée des quatre membres, intervenant généralement à la suite d'une importante lésion médullaire de la moelle épinière ». Voir : <https://www.dictionnaire-medical.net/term/54653,1,xhtml>, *op. cit.*

¹⁶¹ Propos recueillis auprès d'Anthony Salino, animateur pendant le séjour d'octobre.

KRUMP à Bouncing Walls

par Athoumani Mourchid, avec l'aide de Virginie Johan

[Travail en cours, à poursuivre]

Quand j'arrive au quartier de La Chapelle, au 22 bis Esplanade Nathalie Sarraute, devant le gymnase de Bouncing Walls, les Krumpers sont devant la porte d'entrée. Bouncing Walls est un lieu de rencontre des Krumpers français et étrangers. Un événement Krump y a lieu tous les jeudis de 20 heures 30 à 22 heures 30, pendant la période scolaire (car le gymnase est fermé pendant les vacances), uniquement dans la salle de danse, grande et belle : mesurant 170 mètres carrés, elle est équipée au sol d'un parquet et de miroirs et de barres de danse aux murs¹⁶². Depuis 2015, je vais dans cet endroit pour m'entraîner, rencontrer des Krumpers et faire des « battles » (combats de danse). J'y retrouve des hommes des femmes, des « blancs », des personnes de couleurs, des grands et des petits. C'est ce qu'on appelle une FAM (prononcer : [fejm]), du diminutif de « Famille ». Il s'agit d'une sorte de groupe hiérarchique dirigé par un chef qu'on appelle le « Big Homie ». Les autres personnes de la Fam sont les « Lil Homies », ses disciples.

Moi je ne suis plus dans une Fam : j'ai quitté la mienne en 2016, mais je pratique toujours le Krump, que j'ai découvert au sud-est de l'Afrique, aux îles des Comores, dont je suis originaire. Là-bas, j'ai pratiqué un autre type de Krump que celui qu'on pratique ici, à Paris. J'y reviendrai dans l'article.

J'arrive donc seul au Gymnase. Je m'approche d'une Fam¹⁶³. Les « Lil homies » fixent leurs regards sur moi, comme si je leur devais quelque chose. En fait ils attendent que j'aie les *checker* (les saluer). Ce salut implique une petite chorégraphie rapide entre ma main droite et celle de mon interlocuteur, que je regarde droit dans les yeux. Posée au sol, une enceinte diffuse une musique au rythme saccadé, une musique Krump : *Until the end of time/Wednesday night*, de Mozart¹⁶⁴. Certains bougent leur corps d'une manière très « posée », sereine, avec des mouvements réduits et aucun déplacement. En fait, en dansant sur place, on s'échauffe déjà. D'autres fument et discutent avec d'autres membres d'autres FAM qui attend aussi. Je m'éloigne, j'allume une cigarette, je fume la cigarette, je finis la cigarette. Soudain, à

¹⁶² Ce gymnase en lui-même propose aussi, par différents tracés au sol, un terrain de handball, quatre terrains de volleyball, un terrain de basket-ball et neuf terrains de badminton. En plus, il y a une salle d'arts martiaux revêtue d'un grand tatami, et une salle polyvalente.

¹⁶³ Pour des raisons de confidentialité, je ne citerai pas son nom ici.

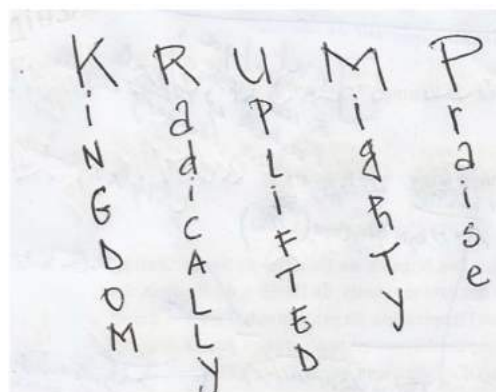
¹⁶⁴ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=tk7N0ow3fAk>.

20 heures 40, tous les Krumpers entrent dans le gymnase, puis dans la salle de danse. Quand on ouvre la porte de cette salle on reçoit souvent « comme un coup de jus sur les sens » –la vue, l’ouïe, le toucher, l’odorat – : beaucoup d’informations en une seconde.

Je vais essayer de les présenter dans cet article. Ce travail est basé sur l’observation participante de jeudis soir passés à Bouncing Walls entre octobre et décembre 2019, et, pour la partie analytique, sur mon expérience de cette pratique du Krump depuis 2015, et même depuis 2010. Mais commençons par poser un peu le contexte.

1. Contexte : origines du Krump et organisation des Fams

Le Krump est une danse née dans la rue, aux États-Unis, à Los Angeles, au quartier de South Central, à la toute fin des années 1990 [Note du prof : *références bibliographiques*]. Il s’inspire des arts martiaux, du théâtre, du hip-hop, de danses africaines, et en fait de tout ce qui existe, selon l’inspiration et le vécu de ses praticiens. Cette danse se distingue des autres par son énergie explosive et par sa sincérité.



C’est la danse de l’âme, par définition. En effet, le mot « Krump » renvoie au domaine spirituel. Il signifie : « L’élévation radicale du royaume par le puissant éloge » (voir le graphisme ci-contre). C’est une prière de l’âme, par l’évacuation des mauvaises énergies, d’une façon positive, à travers la danse. Aussi personnel à chacun que la foi, chaque praticien a son propre rapport au Krump. Personnellement, mon Krump représente la lutte la plus importante de mon existence, qui est de me battre pour rester la personne que j’ai envie d’être et non celle que je suis « destinée à être ». Je ne lie en aucun cas mon Krump à ma religion (l’Islam).

Ce qu’entre Krumpers nous appelons le « Krump Game » (littéralement : « le jeu du Krump »), c’est-à-dire « le mouvement » et le genre Krump, est surtout attaché aux valeurs et au mode de vie d’une culture du ghetto, de quartier, de cité, de la rue, d’une société qui se bat pour sortir de la case de ce que les adeptes des cultures dominantes appellent « une sous-culture ». Le Krump consiste à rester le plus authentique possible, avant tout ce qu’il peut aussi apporter au praticien en tant que danse. Il existe des personnes, dont certaines ne dansent pas forcément le Krump, pour qui le Krump est la vie, une vie dans laquelle tout (musique, vêtement, état d’esprit, façon de parler, entourage, fréquentations, objectifs et principes, goûts artistiques...) tourne autour du Krump, en tant qu’il est une « prière de l’âme ». Pour d’autres

personnes, le Krump est un passe-temps. Enfin, pour d'autres, c'est aussi désormais un métier, qui exige donc une rémunération, et qu'ils comptent exercer toute leur vie. Personnellement je ne suis dans aucun de ces trois cas : il en existe encore beaucoup d'autres. Cela me rappelle qu'un jour, un membre haut gradé (Twin – voir plus loin) de mon ancienne Fam, m'avait demandé, au 104 où on s'entraînait :

« Pourquoi tu Krump ? Pour faire de la *street* (rue) et faire des *battles*, *sessions*, *call out* [on expliquera ces termes plus tard] ? Pour faire de la scène [c'est-à-dire intégrer/créer une compagnie et faire des spectacles] ? Ou pour faire du commerce avec des agences de modèles, être un danseur d'une « star », faire des vidéos sur internet, des publicités de produits commerciaux, bref, pour être une sorte d'artiste pour le capitalisme » ?

Il avait ajouté :

« Pour moi, peu importe ce que tu décideras de faire de ton Krump. Tu verras que ça entrera dans une de ces trois cases, ou dans une quatrième case, où se trouve la majorité. Tu krump au jour le jour sans te poser de question. Et un jour tu décides d'arrêter sans savoir pourquoi, ou alors parce que tu n'as pas le temps et que tu te dis que t'as mieux à faire. Réfléchis bien Atewmani. N'oublie jamais pourquoi tu krump. Il faut que tu sois le plus sincère possible avec toi-même pour trouver la réponse à cette question, et une fois que tu l'auras trouvée, je te garantis que tu ne tomberas jamais dans la quatrième case. Faire du Krump parce que tu aimes ça, ce n'est pas assez précis. Le Krump c'est comme ta vie : tu décides ce que t'en fais. Se contenter de rester en vie, ce n'est pas vivre. Sache ce qui t'intéresse vraiment dans le Krump, sinon tu vas te perdre. Et en fonction de ce que tu décideras de faire de ton Krump, ta manière de t'entraîner se déterminera. »

Ce fut la discussion la plus importante que j'ai eue pour l'existence de mon Krump.

Mon Krump est en fait né aux îles Comores, en 2010, dans la ville de Moroni, la capitale, au quartier d'Asigarali. Quand j'ai commencé je ne savais même pas comment s'appelait cette danse et je ne connaissais ni son origine ni son concept : rien du tout. Je ne faisais que copier des mouvements que je trouvais « cool » sur des vidéos que je regardais sur Youtube (comme *tight eyez vs j slaughter*)¹⁶⁵, jusqu'au jour où j'ai intégré un Crew All Styles, nommé « Arme Fatale ». C'est un groupe de danse « de tous styles », dans lequel tous les genres de rue sont les bienvenus. À ce moment-là, les styles de danse qu'on pratiquait étaient le Break¹⁶⁶, le New Style¹⁶⁷, le Krump, le MJ-Style (qui imite Michael Jackson), le Mechanic Mouvement¹⁶⁸ et le Tutting¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=glc5tzg1c8k>

¹⁶⁶ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=4NYCzJxKgQk>

¹⁶⁷ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=aTW8BjXZsfg>

¹⁶⁸ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=wH1SobG3biw>

¹⁶⁹ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=yUthEz2BMsA>

C'est dans ce groupe que j'ai appris trois mouvements de base principaux du Krump [*note du prof : manque présentation de ces trois bases*]. Les praticiens de Krump du groupe ignoraient alors le nom de ces mouvements, et comme à moi, il leur manquait encore le fond du Krump : les histoires qu'on y raconte [*à expliquer aussi ensuite*], les mots le sens des mots qu'on y utilise, et tout le concept de « prière de l'âme », qu'on ne connaissait pas. Le Krump pour nous était juste une danse comme toutes les autres. On pensait même que c'était du *Hip-hop*, ce qui n'est pas le cas.

Avec mon Groupe, nous avons continué à danser le Krump en ignorant tout ce qu'il représentait, jusqu'à l'arrivée de Big Seush, un Comorien devenu le leader du mouvement Krump en Afrique. Avec lui, mon groupe et moi, ainsi que tous les Krumpers de la Capitale – et seulement nous, car, malheureusement, Big Seush n'avait pas le temps de se déplacer dans les autres villages pour transmettre encore davantage son savoir –, nous avons tout appris sur le Krump. Finalement, en 2015, j'ai passé une audition internationale d'art scénique à l'Alliance française de Moroni, et j'ai gagné : j'ai une bourse pour venir étudier en France.

De par cette expérience, je peux affirmer que les deux Krumps des Comores et de Paris n'ont rien à voir, que ce soit dans l'état d'esprit, les codes vestimentaires, la manière de pratiquer, le mode de vie, le rapport spirituel à la pratique, etc. Même l'organisation est différente. Par exemple aux Comores il n'y avait aucune Fam. C'est à Paris que j'ai découvert les Fams et leur structure hiérarchique.

Une Fam et les Lil Homies (disciples) qui la constituent portent le nom du « maître » de la Fam, le Big Homie. Par exemple, la Fam de Big Mijo, le cocréateur du Krump, s'appelle la « Mijo Fam ». Le mot « Big » est enlevé, car il ne s'utilise que pour désigner le Maître. Cette Fam est constituée de: Big Mijo, Twin Mijo, Junior Mijo, Lil Mijo, Kid Mijo, Boy Mijo, Baby Mijo, Mini Mijo, Tiny Mijo. Ces « noms » sont en fait des grades. Le disciple peut avoir une promotion quand il a progressé, ou perdre son grade quand sa danse a régressé. Voici, en résumé, le classement hiérarchique d'une Fam (par ordre décroissant) :

- Big Homie (le Maître)**
- 1) Twin (son double)**
- 2) Junior**
- 3) Lil (P'tit)**
- 4) Kid (gamin)**
- 5) Boy (garçon)**
- 6) Baby (bébé)**
- 7) Mini**
- 8) Tiny (minuscule)**

Quand j'ai intégré une Fam, au début, je m'y sentais bien. J'y progressais dans ma danse plus rapidement qu'en étant seul. J'y suis resté dix mois et j'ai obtenu le grade de « Baby » suite au résultat de mon « Cage ».

Le Cage est une sorte d'évaluation que passe un Krumper qui est déjà pratiquant avant d'entrer dans une Fam. En des termes ethnographiques, c'est un « rite de passage » [*manque ref. : voir Van Gennep, Bourdieu et cours d'ethnoscénologie*]. Le niveau du nouveau venu y est évalué par rapport aux niveaux des autres membres. Le Krumper affronte tous les membres de la Fam : quand il gagne, il prend le grade supérieur à celui qu'il a battu. Il continue ainsi d'affronter chaque membre de la Fam par ordre croissant, du plus petit au plus haut grade, jusqu'à ce que la Fam entière (y compris le Big Homie) soit passée. À la fin, le « Big Homie » confère le grade auquel on peut prétendre selon le résultat des *battles*.

Finalement, j'ai quitté cette Fam pour des raisons personnelles et parce que j'avais des difficultés, dès le début, avec le concept de « grade » – j'ai du mal à accepter toute hiérarchie.

Ce contexte étant posé, présentons maintenant l'événement Krump de Bouncing Walls et quelques autres bases du Krump en tant que danse.

2. Labb, Sessions : premières bases de danse Krump

Concrètement, les jeudis soir à Bouncing Walls, l'événement est composé de trois éléments : Labb, Sessions et Battles (dont Call-Out).

Quand j'entre dans la salle de danse, à ma droite, un groupe mixte où se mêlent des membres de Fam et des personnes hors Fam est engagé dans une « Session » : les Krumpers font un demi-cercle (pour laisser la vue à un caméraman qui filme l'évènement) et dansent à tour de rôle au centre. Ils « envoient la *Hype* », pour donner de l'énergie au danseur et l'aider à atteindre la « *Get off* », la transe. Pour cela, ils poussent des cris et font des gestes qui réagissent aux histoires que le Krumper raconte à travers sa danse. Car chaque mouvement est ici une phase. Par exemple, le pas de base du Krump, qui se répète toujours, est le « *Stomp* » (littéralement : « piétinement »). On frappe le sol avec son pied (gauche ou droit). Ce pas, qui est le premier qu'on acquiert quand on commence le Krump, peut se traduire par : « Je marque mon territoire » – c'est comme cela que l'interprète Lady Ny, une « ancienne » du Krump français – et comme : « Je prends l'énergie de la terre » – c'est comme cela que moi je le comprends et le pratique. [*Note du prof : fournir d'autres exemples de bases de Krump*]

De l'autre côté de la salle, une Fam fait un « Labb », un laboratoire, c'est-à-dire un espace de recherche, en fait un entraînement. Le Labb ressemble à une session, mais se fait en

cercle, pas en demi-cercle. Le Big Homie y analyse l'évolution de ses disciples. Par exemple, un soir, un Lil Homie, de taille petite, noir de peau, avec des locks, fait un passage avec un Krump très « posé », beaucoup moins énergique que la moyenne, et de type mécanique (robotique). Après son passage, son Big Homie lui dit qu'il doit travailler son *Bounce* (littéralement : « rebond ») – il se trouve que le *Bounce* est la spécialité de ce Maître. Le *Bounce* est la fluidité qui traverse le corps verticalement, depuis les genoux jusqu'à la poitrine. On le puise dans le sol, quand on frappe le sol. Le disciple, ici, ne maîtrise pas assez ce mouvement. Quand un disciple peut manquer de la technique la plus utilisée par son maître, par qui il apprend à danser, on voit à quel point chaque Krump est unique, et évolutif et perfectible.

3. L'identité de mon Krump

De mon côté, je ne m'investis pas encore dans ses deux rassemblements de la Session et du Labb. Je pose mes affaires à côté de la fenêtre, à gauche de la salle, comme tout le monde, car ici tout le monde place ses affaires en tas au même endroit : aucun risque de vol¹⁷⁰. Je me change : je troque mon manteau, mon jean et mon *tee-shirt* à manches longues contre des vêtements dans lesquels je me sens à l'aise : souvent un *jogging*, des *baskets* de marque Puma-Suède et un débardeur. Je ne m'habille pas forcément d'une manière significative ou représentative quand je m'entraîne. Par contre, quand je krump dans le cadre d'une compétition, soit je mets en avant une marque qui me sponsorise (car j'ai en fait un niveau professionnel), soit je revêts ce que j'appelle « mon identité » :

— Mes Puma Suède, des chaussures qui n'attirent pas l'attention, ce qui est compatible avec la personnalité de mon Krump ;

— Un *jogging* de foot du Club PSG (Paris Saint-Germain), pour illustrer le fait que mon Krump a des fragments parisiens ;

— Un débardeur de sport très ample, sous lequel la sueur pourra couler, ce qui renvoie au côté très physique de mon Krump, plus exactement à la spécialité de mon Krump que sont les « Power Moves », c'est-à-dire les « mouvements de puissance » [*Manque description et explication*].

Parfois, à la place du débardeur, je mets un *tee-shirt* noir avec des écritures dessus. Ce qui est écrit transmet un message que je veux que tout le monde (pas seulement les Krumpers) comprenne. Le message exprime une opinion politique, par exemple féministe ou antiraciste.

¹⁷⁰ Tout le monde sait que si cela arrivait, ce serait annoncé, et personne ne sortirait de la salle avant que tout le monde soit fouillé. Si le voleur se faisait attraper, mis à part le fait que plus jamais il ne rentrerait dans la salle, il aurait affaire à toutes les personnes présentes, et se ferait « salement amocher » physiquement.

Parfois j'en achète un dans des stands syndicalistes : beaucoup proposent des messages avec lesquels je suis d'accord.

Contrairement à de nombreux Krumpers africains je n'illustre pas l'africanité de mon Krump à travers des vêtements ou accessoires africains, parce que mon Krump n'a pas de fragments africains. Il est africain. Ma danse est africaine de la peau aux os. *[Manque description d'extraits de la session dansée solitaire]*.

Comme beaucoup de Krumpers qui ne sont pas dans une Fam, à Bouncing Walls, quand je me change, je m'enferme dans ma bulle, avec mes écouteurs sur les oreilles. Souvent j'écoute *The Liveness*, de Chez¹⁷¹. Mais malgré le fait que la salle soit bien isolée, insonorisée, je n'arrive pas à me concentrer sur mon entraînement avec les bruits de la Hype de la session d'à côté, qui font presque vibrer salle.

Soudain, à 21 heures, la musique de la salle est coupée. Prince Kemi, Krumper et responsable de la salle pendant le Bouncing Walls, annonce à tout le monde, debout, à voix haute, sans micro, qu'il va y avoir un « Call Out », un défi.



Photo de Ballas (membre des X2 Buck, organisateur de Bouncing Walls) à Bouncing Walls).

Elle illustre un battle entre Kid ny et Snoop à Bouncing Wall.

Publiée sur un média Krump : Krump Nation TV, le 19 avril 2015¹⁷²

4. Call Out : défi

Un Call Out (défi) est un type de Battle (combat) dans lequel l'affrontement fait suite à une demande, contrairement un Battle de compétition (*championship*), qui peut intervenir d'une manière imprévue ou bien être préparé. Un Call Out peut s'organiser de manière spontanée après un différend entre des Krumpers, pour qu'ils règlent leur problème à travers la danse. D'autres fois, il est organisé simplement pour le plaisir, le partage. En tout cas, deux ou plusieurs personnes s'affrontent, en dansant le Krump. Il existe beaucoup de raisons de faire un Call Out : pour régler un malentendu avec un autre Krumper, pour montrer qu'on a beaucoup progressé, pour être le plus fort de sa génération, pour évaluer (en l'affrontant) le niveau d'un

¹⁷¹Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=6I3gBbm1L2A>

¹⁷² Photographie en ligne. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=RuKUrKborNg>

Krumper qu'on n'a pas vu danser pendant très longtemps. On peut enfin défier un Krumper de très haut niveau, pour lui, juste pour expérimenter le fait de danser avec lui.

Ce soir, il s'agit défi entre Kid-Ny, disciple du créateur du Krump, Ny-Madness, et BoyMijo, disciple du cocréateur du Krump, Big Mijo [*note du prof: faire des notes explicatives, biographiques, courtes*]. Tous les Labb sont interrompus. Tous les Krumpers se réunissent et forment un demi-cercle. Prince KEMI appelle les deux Krumpers qui vont s'affronter et discutent avec eux au sujet du nombre de Rounds, des choix de musiques et pour savoir qui a lancé le défi. Ainsi Prince, le « DJ », sait quelle musique mettre en premier. En effet la personne qui a lancé le défi danse obligatoirement en premier : c'est sa musique que le DJ mettra en premier. Souvent les Call Out comportent deux rounds seulement. Cela n'est pas assez dans le cas d'un règlement de comptes, mais cette réduction de durée est dans l'intérêt de tous* : il faut préserver du temps pour la Session générale qui clôture le Bouncing Walls. En effet à 22 heures 30 il faut fermer la salle de danse et les règles du gymnase sont strictes : à 22 heures 30 la lumière de la salle s'éteint automatiquement.

Quand le DJ et le cameraman sont prêts, le Call Out commence. Dès que la musique commence, la Hype suit naturellement, par simple réflexe (pas par obligation).

[Manque description du cas annoncé et explication de nouvelles bases de Krump]

À la fin du passage, les Krumpers applaudissent et l'adversaire se prépare, sauf en cas de « *kill-off* ». Le premier Krumper peut en effet « tuer » l'autre avant même qu'il ne passe, car il a placé « la barre trop haut » : son niveau est trop élevé par rapport à celui de son adversaire. Tous les Krumpers de la salle sont alors convaincus que le deuxième n'est capable ni de faire aussi bien ni de faire mieux. Dans ce cas, le Call Out s'arrête et la Session se prépare. S'il n'y a pas eu de *kill-off*, le deuxième Krumper fait son passage [*manque description vivante du cas annoncé au départ, non décrit et traité ici*].

Contrairement à un Battle de compétition, un Call Out n'a pas de vainqueur désigné. L'essentiel de cet affrontement est que les deux Krumpers puissent se dire ce qu'ils avaient à se dire. Il n'y a pas de jury. À la fin du Call-out de ce soir

5. Session finale

À la fin d'un événement à Bouncing Walls, on termine souvent par une session. Le DJ prépare le dernier album musique krump sorti, par exemple, en ce moment *Stylebender Anthem krump* de Big Rulez x Shash'U¹⁷³. La musique commence, les « Vet » (vétérans), c'est-à-dire

¹⁷³ Écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=IKccgBDs8Yo>

les Krumpers qui ont plus de quinze ans d'expérience, et les « OG » (*old generation*), c'est-à-dire ceux qui ont entre 10 à 15 ans d'expérience, démarrent la session. Enfin la « New G », ceux qui ont entre zéro à huit ans d'expérience, font la clôture. *[Manque courte description vivante]*

La Session suit ces règles :

- Ne pas danser seul dans son coin pendant qu'il y a déjà quelqu'un qui danse au centre ;
- Ne pas changer de musique, pendant qu'un Krumper est en train de danser : il faut lui laisser finir son passage ;
- Donner la Hype à la personne qui danse (peu importe qui c'est) ;
- Respecter tout le monde (les danseurs et les personnes qui sont autour de lui) ;
- Ne pas demander à quelqu'un de passer (cela peut être perçu comme une provocation et peut devenir un Call Out).

En somme, Bouncing Walls est un des rares endroits à Paris où on trouve régulièrement du Krump dans un endroit clos. Mais il est clair que le Krump est beaucoup mieux dehors, plus approprié à la rue, où il est né et où il n'y a aucune règle à respecter (du type : ne pas fumer, ne pas jeter des objets, ne pas se bagarrer, ne pas rester tard), mis à part les règles du Krump, bien sûr. Dans cet article, j'ai essayé de transmettre quelques fondements et premières bases de Krump. Mais la vraie sensation Krump brute, on la trouve en été au pied de la Géode de La Villette, à partir de 21 heures. C'est dehors, donc libre et vivant¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Pour un petit aperçu, regardez ce Battle : TIGHT EYEZ BATTLE (Fit. CRUSH) vs. RANDY FAM (ILLEST 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=DzsJxAoL178>

Une semaine de stage en Bourgogne : les enfants montent leur spectacle

par Noémie Dupont



Dès l'entrée dans le hall du théâtre une vague de nostalgie m'envahit. J'ai été moi aussi élève dans ce théâtre de La Parodienne à Paray-le-Monial, ma ville d'origine, en Bourgogne. Rien n'a changé ici : les photos affichées aux murs retracent l'histoire du théâtre, et sur la droite, se trouve la salle de spectacle, au dispositif frontal avec ses fauteuils rouges, son plateau délimité par un cadre, deux rideaux orange et des panneaux de fond de scène peints en gris foncé. Le reste du bâtiment s'étend tout en longueur ; de grands couloirs donnent sur une cuisine et plusieurs autres vastes pièces remplies de décors et de costumes.

Ce matin à 10 heures, huit filles et cinq garçons, qui viennent participer au stage, attendent sur les gradins, excités à l'idée que le stage commence. Âgés de 9 à 13 ans, ils se connaissent, car tous ont déjà participé à au moins un stage qui leur a laissé de « beaux souvenirs », me diront-ils. Geneviève s'assied à son petit bureau, placé côté jardin devant le plateau. Âgée d'une soixantaine d'années, elle a une formation d'animatrice et s'occupe des stages et de l'école de théâtre depuis 25 ans. Elle fait l'appel : tout le monde est bien là. Elle en profite pour préciser quelques règles : en entrant dans la salle, il faut poser les téléphones sur son bureau ; et « on entre sur le plateau toujours par les coulisses et sans ses chaussures ». Là-dessus : application ! Geneviève invite tout le monde à monter sur scène : « Placez-vous en cercle. On va tous se présenter maintenant ». Chacun doit commencer par dire « Bonjour je m'appelle... », puis préciser d'où il vient, s'il a déjà fait un ou plusieurs stage(s), et finir par dire ce qu'il « aime » et ce qu'il « n'aime pas ». Pierre et Quentin, d'anciens élèves venus aider

Geneviève à animer ce stage, se présentent d'abord, puis vient le tour des enfants. « Bonjour je m'appelle Gaspard. Je viens de Vitry en Charollais et j'ai douze ans. Ce n'est pas mon premier stage. J'aime le théâtre et je n'aime pas ma sœur ». Par cette première petite blague, Gaspard se moque gentiment de sa petite sœur, Jeanne, 9 ans, aussi présente au stage. S'ensuivent, Noé, Hugo, Louis, Mélina, Cloé, Junon, Jeanne, Juliette, Camille, Jade, Lancelot et Lilou. Je me présente à mon tour, puis Geneviève, Pierre et Quentin orchestrent les premiers exercices, toute la matinée.

Le Théâtre de la Parodienne est situé dans le quartier sud de la petite ville de Paray-le-Monial, au sud de la Saône-et-Loire. Malgré sa petite taille et ses 9000 habitants, cette ville dispose de deux théâtres municipaux : le théâtre du centre-ville également appelé « Centre culturel et de congrès », et le Théâtre de la Parodienne, qui abrite l'association de la Parodienne depuis 1921. Ce lieu accueille en résidence la troupe de comédiens amateurs de La Parodienne, présidée par Nany Comte, ainsi que l'école de La Parodienne, dirigée et animée par Geneviève Bierce Gontard. La troupe monte au minimum un spectacle par an, qu'elle joue dans le théâtre du centre-ville, plus vaste et accessible au public. Quant à l'école, elle présente aussi tous les ans un spectacle de fin d'année. De plus, pendant les vacances scolaires, le théâtre organise des stages d'une semaine au prix de 60 euros. Des enfants de 8 à 14 ans viennent alors s'initier au théâtre, sous la direction de Geneviève et d'anciens élèves de la troupe, comme Pierre, Quentin et moi-même, qui en avons fait partie.

Le stage présenté ici se déroule pendant les cinq jours, du lundi 21 au vendredi 25 octobre, de 10 heures à 12 heures et de 14 heures à 17 heures. À la fin, le vendredi, une petite représentation est organisée pour présenter aux parents le travail réalisé. Nous verrons ici comment il est possible de monter un spectacle en une semaine avec des enfants. Quel travail fait Geneviève en amont du spectacle ? Comment les enfants apprivoisent-ils la scène ? Comment se déroulent les répétitions ? Et comment s'est passé le spectacle ?

Tout un travail en amont

Avant chaque stage, Geneviève prépare toutes sortes d'exercices qu'elle tire de livres ou de recherches sur internet. « En permanence en recherche de nouveauté », Geneviève ne lit que du théâtre pour enfant : « C'est une vraie passion ». Elle adapte ses séances en fonction de l'âge des enfants et des envies et de la dynamique du groupe, à chaque fois uniques.

Au début du stage, le matin, Geneviève propose huit saynètes. Pour ce stage, les enfants en retiennent six : « Gros pépins pour une tomate », « L'ordinateur à mal au cœur », « Histoire

de tarte », « Des chaussures, bien sûr ! », « Les couleurs », « Premier jour des soldes »¹⁷⁵. Geneviève a choisi ces textes en fonction de ceux que les enfants présents ont déjà joués pendant les autres stages, car tous ont déjà participé au moins à un stage. Le choix est aussi fait par rapport à leur âge et à leur capacité à apprendre un texte. Geneviève connaît les enfants qu'elle a sous les yeux et sait si tous peuvent facilement apprendre un long texte ou non. Elle commence par résumer les textes, par exemple « Les couleurs » : « Il y a deux personnages, un client et un marchand, dans un magasin de peinture. Le client entre et demande de la peinture de différentes couleurs, mais il ne connaît pas les couleurs ne comprend pas ce que le marchand veut lui vendre ». Cela produit des quiproquos du genre :

- Vous vendez du blanc cassé ?
- Évidemment !
- Au même prix que les autres couleurs ?
- Bien sûr !
- Mais s'il est cassé, c'est qu'il n'est pas solide ! Il faut le vendre moins cher !

La pièce intéresse deux personnes : Hugo, 11 ans, et Noé, 10 ans, se proposent, le premier pour le client et le second pour le marchand. Ainsi de suite, Geneviève propose les textes, et les enfants se manifestent dès qu'ils sont intéressés.

Par ailleurs, Geneviève propose deux improvisations partant des enfants et de leurs envies. Elle demande : « Quels personnages avez-vous envie de jouer ? » et « dans quel lieu voulez-vous que l'action se passe ? ». Chacun leur tour, ils répondent : « Je veux être une cuisinière », explique Jeanne, « Et dans quel lieu ? » lui demande Geneviève, « Dans une maison », répond-elle avec légèreté. « Moi je veux être un policier dans un parc », dit Noé. Deux groupes se forment naturellement autour de deux improvisations, pour lesquelles chaque groupe doit trouver un début, un rebondissement et une fin. Les idées, repensées par Geneviève, Pierre, Quentin et moi donnent finalement deux improvisations appelées « Mamie à raison » et « Scène de rue ». On y assistera plus tard.

Dans un second temps, tout le monde se regroupe sur le plateau et lit l'ensemble des textes à haute voix. Cette lecture permet d'attribuer les rôles. La saynète « Histoire de tarte » raconte l'histoire de deux sœurs qui tiennent un restaurant en face d'une gare. Elles servent une cliente qui ne se trouve pas satisfaite du service et qui attend la fameuse tarte qui fait la réputation du restaurant. Melina, 12 ans, joue le rôle de Coraline, une serveuse affolée : « Vite, Stéphanie ! Vite la salle est pleine et ils veulent tous manger en même temps ! » Chloé, 11 ans,

¹⁷⁵ La plupart des pièces sont issues de ce site d'Ann Rocard : <https://www.annrocard.com/articles.php?lng=fr&pg=1721>

fait la cuisinière (Stéphanie) et Juliette, 13 ans, la cliente mécontente. Une fois les rôles attribués, chaque groupe essaye de jouer la scène sur le plateau, pour imaginer des éléments de mise en scène, de costumes, de décor. Pour « Histoire de tarte », le plateau est coupé en deux espaces distincts : la cuisine où Cloé prépare le repas et la salle de restaurant, où la cliente attend son plat. Les enfants du stage courent dans l'atelier de décors du théâtre pour récupérer tables, chaises, paravent, plats de cuisine et autres couverts. Elles les disposent sur la scène sous les yeux aguerris de Geneviève, qui dirige la mise en place d'une main de maître : « Méлина ! Rapproche la table à l'avant-scène ! », « Non pas ici le paravent ! plus au fond et de côté, les filles ! », « Bien, les plats ! Allez voir dans la salle s'il n'y a pas une plante à mettre au milieu de la scène pour délimiter encore plus ! »

À la pause-déjeuner, Geneviève et Denise – la costumière de la Parodienne, présente deux jours par semaine pendant le stage – se concertent pour réfléchir aux costumes que les enfants porteront et à leur confection. Le théâtre dispose d'une grande salle de costumes tenue par Denise. Toutes sortes de costumes s'entassent ici, de la tenue de none à celle de cuisinier. Ce sont des dons faits à l'association de la Parodienne : une multitude de vêtements de différentes tailles que les enfants n'ont plus qu'à assembler à leur guise pour créer les costumes. Denise effectue parfois des retouches afin de personnaliser ou d'ajuster les costumes, comme la robe de juge que porte Gaspard dans « Gros pépin pour une tomate » (qui était initialement un costume d'Halloween). Les décors et l'ameublement proviennent aussi de dons, ou de la récupération de vieux meubles que les membres de la troupe retapent selon des circonstances.



Reste à Geneviève à construire le spectacle avec les enfants. Elle devra aussi trouver la musique qui accompagnera les moments de « rideau » qui sépareront les scènes pendant le spectacle. Elle régira le son et la lumière pendant toute la durée de la représentation.

De leur côté, le midi, les enfants dessineront progressivement les programmes du spectacle qui seront donnés aux parents lors de la représentation (voir ci-contre). Ils travailleront aussi leurs textes en rentrant chez eux le soir. Ils doivent apprendre leurs textes en seulement quelques jours, ce qui leur fait aussi travailler la concentration, la mémoire et la

persévérance. Geneviève leur demande de bien connaître les textes pour le jeudi, dernier délai. Ceux qui connaissent leurs textes pourront travailler les scènes « sans les papiers » (c'est-à-dire sans le support textuel photocopié) et seront plus à l'aise. Alors, une fois à la maison, il faut se mettre « au boulot ! »

Exercices : apprivoiser la scène

La plupart des autres matinées de la semaine comprendront différents exercices destinés à mettre en condition les enfants, afin qu'ils soient le plus à l'aise possible sur le plateau. On travaille la voix avec l'exercice du téléphone, qui consiste à être deux sur scène, assis sur des chaises, placées de chaque côté du plateau, dos à dos, et à discuter. Les enfants apprennent ici à « pousser leur voix », c'est-à-dire à parler plus fort que dans la vie quotidienne, pour que leur partenaire, et surtout plus tard le public, puissent les entendre avec clarté. Cet exercice permet aussi de créer l'écoute entre les deux participants, car ils doivent inventer, sans se concerter, une situation à deux et se répondre dans le fil de la discussion téléphonique. Cela fait aussi travailler leur imagination. Par exemple Jade, 10 ans, commence en mimant un téléphone à son oreille : « Bonjour ! Je vous appelle pour vous vendre un aspirateur ! », et son camarade lui répond en conséquence « Quoi ? Vous voulez me vendre un instecteur, Madame ? Mais pourquoi faire ? » lui répond son frère en imitant un vieux papi. L'exercice tourne vite à la rigolade avec un enchaînement d'accent et de quiproquos.

Un peu plus tard au cours du stage, pour continuer à préparer la « voix de scène », la respiration et l'articulation, Geneviève place les enfants en cercle, debout, bras le long du corps et pieds ancrés au sol. Elle leur demande d'inspirer par le nez et d'expirer par la bouche et de faire entendre leur respiration de plus en plus fort, petit à petit. À chaque expiration ils font sortir un son de plus en plus fort et intense. Finalement, un grand « Ah ! » expulse tout l'air du ventre. Geneviève conseille : « Posez la main sur votre ventre pour essayer de mieux ressentir l'air ». Dans cette position, elle leur fait lire des « virelangues », du type « Un chasseur sachant chasser sans son chien est bon chasseur ». Articuler de manière exagérée en répétition permettra en scène, pendant la représentation, de prononcer clairement les mots et de bien les faire entendre.

Pour travailler la présence scénique, un autre exercice très connu est celui de la marche sur le plateau. Il consiste à marcher sur scène à différentes vitesses tout en exprimant différents sentiments. Geneviève propose aux enfants les sentiments suivants : joie, tristesse, peur, colère, et timidité. Ils effectuent l'exercice avec plus ou moins de sérieux. Certains sont très vifs,

comme Gaspard, qui court partout sur le plateau pour signifier la peur : il tente de s'échapper. L'objectif de l'exercice est aussi de prendre conscience de l'espace et des autres, autour de soi. Par conséquent, Geneviève demande à Gaspard, qui fait le pitre : « Concentre-toi et essaye de représenter les sentiments avec le moins de gestes possible. Et c'est valable pour tout le monde ! » La remarque de Geneviève calme le reste du groupe qui commençait à se dissiper.

En fin de séance, nous faisons « l'exercice du musée », que les enfants connaissent et réclament. Un gardien surveille le musée et passe dans les salles, qui ont chacune un thème (salle des métiers, salle des animaux, salle des sports, etc.), en sortant du plateau entre chaque « ronde ». Dès qu'il rentre, il annonce : « Tiens, tiens... Je vais voir si tout se passe bien dans la salle des métiers ». En scène, les enfants représentent un métier en « faisant la statue », c'est-à-dire en s'immobilisant. Ils doivent se rappeler de leurs placements et actions pour chaque salle, car le gardien repasse toujours en disant : « Oups ! J'ai oublié mes clés dans la salle des sports ! » ou « J'ai entendu un bruit dans la salle des animaux : je vais aller voir ce qu'il se passe. » Cet exercice les amuse beaucoup.

Un autre exercice, réalisé le dernier jour, consiste à marcher dans l'espace en se mettant en condition de représentation. Geneviève demande aux enfants de changer de corps, de prendre un corps d'acteur, en quelque sorte : « Relevez la tête, enlevez les mains des poches et déplacez-vous normalement ». En se déplaçant ensemble sur le plateau, les enfants se rendent compte des personnes présentes à côté d'eux. Ils doivent « former un noyau au centre du plateau, sans échanger de gestes ou de paroles, simplement en faisant attention les uns aux autres ». Quand le noyau est bien formé, Geneviève tape des mains et le noyau éclate brusquement. Les enfants reprennent alors leur marche initiale.

Dans ce type de travail, il faut avoir de la patience et beaucoup d'imagination, et donner des consignes simples bien différentes de celles du théâtre pour adultes. D'après Geneviève, avec les enfants, « il faut être actif et réactif, car ils ne sont jamais fatigués ». Et ça peut vite tourner à la chamaillerie s'ils ne sont pas motivés ! Il s'agit par exemple d'éviter que Lancelot et Hugo (10 et 11 ans) se battent derrière le rideau (comme c'est arrivé), et de ne surtout pas entendre le fameux : « C'est lui qui a commencé ! » Globalement, malgré quelques aléas, ces matinées d'exercices ont permis aux enfants d'appréhender plus sereinement l'entrée en scène et facilité la préparation des saynètes et des improvisations.

Répétitions

À partir de la deuxième journée, les après-midi sont dédiés aux répétitions du spectacle. Geneviève a établi l'ordre de passage des scènes, et les enfants enchaînent les tableaux. Au

début, ils répètent avec le texte et sans mise en scène précise. Elle se dessine au fur et à mesure des répétitions. Tout le monde participe et donne son avis : « Moi je vois plus la scène comme ça », « Tu devrais parler plus fort », etc. Les enfants développent ainsi leur esprit critique et leur façon d'exprimer une idée.

Certaines scènes se montent facilement et dès la première séance de répétition, comme « Gros pépin pour une tomate. » Gaspard joue le juge et Noé, Monsieur Bellepoire. La scène se passe dans un tribunal où Monsieur Bellepoire est jugé pour avoir gravement blessé un homme en lui jetant des tomates. La mise en scène est construite avec quatre cubes formant deux colonnes placées face à face au centre de la scène : recouvertes de draps gris, ces colonnes deviennent des pupitres, un pour chaque rôle. Gaspard porte une robe de juge et Noé une veste en cuir. À l'avant-scène deux bustes en cartons représentent un public d'aristocrates.

— Concentrez-vous pour répondre à la question, Monsieur Bellepoire ! Concentrez-vous !

— Ah ! Celle-là, elle est bien bonne !

— Ça vous fait rire, Monsieur Bellepoire ?

— Pardonnez-moi, Monsieur le Juge, mais vous me dites de me concentrer... Et avec les tomates, c'est rigolo, non ?... Ça fait « concentré de tomates », du *ketchup*, si vous préférez !

D'autres scènes sont plus problématiques. Pour « L'ordinateur à mal au cœur » ou « Premier jour des soldes », la difficulté est de placer tout le monde dans l'espace et de réussir à « montrer les scènes » clairement, sans que l'action devienne « brouillon ».

« L'ordinateur à mal au cœur » se passe dans un bureau où une secrétaire, interprétée par Jade, remarque que son ordinateur ne fonctionne pas normalement. Elle prévient alors la Directrice (Junon, 10 ans) qui appelle une technicienne (Camille, 10 ans). L'ordinateur est joué par Hugo, qui n'arrive pas à se rappeler de son texte... « Allez Hugo, c'est à toi là ! », lui rappellent les autres, plus ou moins discrètement... « C'est le moment où tu lances les fleurs ! », s'énervent Camille, Jade et Junon. La technicienne découvre finalement que l'ordinateur est tombé amoureux de la secrétaire et qu'il a « mal au cœur ».

Si les saynètes sont parfois laborieuses, les improvisations sont un vrai plaisir de mise en scène pour les enfants, qui s'y amusent notamment à créer des décors chargés d'accessoires. Par exemple, « Mamie à raison » raconte l'histoire de quatre sœurs (interprétées par Lilou, Mélina, Cloé et Junon) devenues riches grâce à un héritage. Elles ne veulent pas croire leur grand-mère, Juliette, qui affirme que leur personnel de maison (joué par Gaspard et Jeanne) essaye de les voler. Pour monter cette « impro », les enfants se dirigent tout de suite dans la salle des décors et se munissent de chaises anciennes en bois et de toute sorte de plats... « Je suis une cuisinière, donc il me faut des plats pour faire des gâteaux ! », se défend Jeanne,

critiquée par les autres sur le choix de ses accessoires. Le plateau entier s'emplit bientôt de nombreux accessoires pas toujours utiles, tandis que la salle des décors et le hall du théâtre se sont vidés ! Ensuite arrive le problème du rangement. Il faut réussir à caser tous ces décors autour du plateau de manière à les avoir à proximité pour recréer ce décor quand bon nous semble. « Ranger » est indéniablement l'un des mots les plus utilisés par Geneviève pendant la semaine. Ranger oui ! Mais pas n'importe comment ! Il faut se rappeler où les accessoires sont mis pour ne pas les perdre ou les mélanger avec ceux des autres scènes : « Faites attention aux petits accessoires ! Ne perdez rien sinon vous ne les aurez pas pendant le spectacle ! »

Le travail de répétition du spectacle dure tout l'après-midi, et même en rentrant à la maison, où les enfants révisent leurs textes. Le dernier jour, les enfants effectuent le filage des scènes en condition de spectacle, avec leurs costumes, la musique et les lumières. C'est le dernier moment pour reprendre ce qui ne va pas et mettre au point les changements de décor.

Le spectacle

Le vendredi 25 octobre, à 18 heures, le petit théâtre commence à se remplir. Les proches des enfants, parents et amis viennent assister à la représentation. Ils entrent par le hall, guidés par les enfants, et récupèrent, sur la table d'accueil, les programmes que les enfants ont faits les midis. Geneviève a pris soin de les placer en arc de cercle avec, disposés tout autour, dans un autre cercle, des fiches d'inscription pour le prochain stage et des *flyers* du spectacle de la troupe adulte de la Parodienne. Tout le monde prend maintenant place dans la salle, qui a été rangée et nettoyée pour l'occasion. Le rideau de scène est baissé.

Dans la loge, les enfants impatients se changent et se maquillent, avec le trac de bientôt monter sur scène. Le couloir qui relie les coulisses est délimité par un autre rideau, afin que le public ne les voie pas... Pierre rassemble les enfants en cercle autour de lui. Pour les préparer, il leur demande d'inspirer et d'expirer fortement, puis de propulser leur souffle, et enfin leur voix : un grand « Ah ! » collectif retentit jusque dans la salle.

Geneviève y introduit le spectacle, puis prend place derrière les gradins, sur son estrade, pour assurer la régie « sons et lumières ». Pierre, Quentin et moi nous plaçons en bords de scène pour gérer les entrées, les sorties, le rideau et les décors. Le spectacle peut commencer. Le rideau s'ouvre !

Les deux impros s'enchaînent sans problème et pour ces premières scènes, tout se passe pour le mieux. « Scène de rue », la deuxième improvisation du spectacle se passe dans un parc où deux adolescentes, Jade et Camille, sèchent les cours et se font attraper par le Directeur de l'école (Hugo) qui se promène tranquillement dans le parc. Toujours dans le parc, un sans-abri

(Louis) fait la manche et se fait voler et violenter par un malfrat (Lancelot), qui se sauve. S'ensuit une enquête de police menée par Noé, qui interroge tout le monde. Le groupe a décidé d'une mise en scène très simple : quelques arbres en plastique en fond de scène et des bancs repartis et sur le plateau. Hugo, de nature plutôt timide, se dévoile totalement dans le rôle du Directeur. Il prend plaisir à jouer une figure d'autorité qui punit les filles : « Je vais appeler vos parents et vous serez punies les filles ! », dit-il en agitant son doigt avec un petit sourire en coin.

Mais voilà à présent le moment de « L'ordinateur à mal au cœur »... Dans les coulisses et la régie, on se demande tous si Hugo va réussir à placer son texte au bon moment, et le stress monte... Junon termine sa réplique et la... Miracle ! Hugo réussit avec brio ! Il sort sa main par le trou que nous avons fait dans un carton qui le recouvre et envoie des fleurs en papier de couleur rouge (qu'on a récupérées sur bouquet de fleurs artificielles trouvé dans la salle des décors), et prononce sa réplique sans accroc : « Une fleurette, deux fleurettes, trois fleurettes... » Rassurés, les enfants continuent la scène sans problème. Les personnages prennent conscience que l'ordinateur est amoureux de la secrétaire et qu'il essaye de la charmer. Afin de les laisser seuls, la Directrice et la technicienne sortent du plateau et la scène s'achève sur cette réplique d'Hugo et Jade :

— Et maintenant, répétez tous en chœur : les ordinateurs ne sont pas des êtres sans cœur ! Les ordinateurs ne sont pas des êtres sans cœur !

Tout le monde applaudit et le sourire revient sur nos visages. Malgré l'enthousiasme des enfants, le public n'est pas toujours très réceptif. La banalité de certains textes fait qu'ils ne réagissent pas comme les enfants attendent. Cependant il ne faut pas oublier que c'est un spectacle d'enfants avec des textes qui ne sont pas très élaborés, mais légers et rafraîchissants, et qui leur permettent de s'amuser.

Les enfants enchaînent les scènes, mais tous ne ressortent pas toujours du plateau avec le sourire... Certains se posent des questions, comme Lancelot qui me demande, très dépité : « Pourquoi ils n'ont pas ri quand c'était à moi ? », ou comme Lilou, qui pleure : « Tu crois qu'ils ont remarqué que je me suis trompé dans mon texte ? ». Lilou est bouleversée par sa prestation dans « Des chaussures, bien sûr ! » Elle y joue un pêcheur qui se rend dans un magasin de chaussures pour acheter une paire de bottes. Dans sa scène, Lilou récupère des poissons qu'elle transporte dans une épuisette chez la vendeuse de chaussures pour les lui échanger contre des bottes noires. Ces bottes sont bien trop grandes pour ses petits pieds, ce qui est très drôle à voir pour nous et pour le public. Cependant, au lieu de dire « Si j'achète les bottes, vous m'achetez les poissons ? », elle dit « Si j'achète les bottes, vous m'offrez les

poissons ? » – une petite erreur que le public n’a visiblement pas remarquée, mais qui l’a chamboulée. Dans les bras de Cloé, Lilou retrouve le sourire quand elle entend, Louis, 10 ans, se tromper lui aussi dans son texte.

Le salut final est le moment préféré de tout le monde, où nous pouvons tous nous détendre. Sur la musique *Pop-Corn* de Crazy Frog, les enfants entrent deux par deux sur le plateau, pour saluer à l’avant-scène en se répétant les uns aux autres « On s’éclate ! » Après les saluts, ils font « la chenille » et appellent sur scène Geneviève, Pierre, Quentin, Denise et moi, pour qu’on salue avec eux et nous remercier. Le public fait un tonnerre d’applaudissements. Le rideau se ferme... C’est déjà la fin du stage.

Globalement, le stage et le spectacle ont été une expérience pleine d’émotions : un mélange de stress, de rire, de déception et de surprises. Le spectacle a été l’accomplissement d’une semaine intense de travail où les enfants ont pu développer leur imaginaire avec les improvisations, travailler leur mémoire, la mise en scène et le jeu avec les saynètes, et plus généralement parler et être à l’aise face à un public. Ce type de stage permet aux enfants de découvrir l’art théâtral et, pour certains, de se canaliser ou au contraire de vaincre leur timidité. Pour le théâtre de la Parodienne, les stages constituent une source de revenus supplémentaire et une façon de faire connaître l’école, voire de susciter de nouvelles inscriptions pour les prochaines années. Pour Pierre, Quentin et moi, ce stage a été une occasion de nous responsabiliser, à travers la gestion du spectacle (costumes, décors, régie), et surtout à travers l’animation des enfants, qu’il a fallu sermonner, câliner, et même consoler.

Pour ma part, ce stage a renforcé mon désir de devenir enseignante. Ce partage avec les enfants mêlé à ma passion pour le théâtre a confirmé mon choix de carrière. Malgré l’intensité des journées, la joie de retrouver les enfants et les encadrants de la semaine était présente chaque jour, jusqu’au dernier moment, quand les enfants ont quitté le théâtre avec un grand sourire aux lèvres en nous criant de grands « Merci ! »

La joie de danser : de l'Afrique de l'Ouest au centre Momboye de Paris 20

par Mamadou Lamine Sylla

À treize heures, une vingtaine de femmes – des Françaises âgées de 18 à 50 ans – commencent à entrer dans la salle de danse pour se préparer. Elles revêtent un *legging* de danse. Nous sommes au centre Momboye à Ménilmontant dans le 20^e arrondissement de Paris¹⁷⁶. Ici ont lieu, chaque samedi, des cours de « danses africaines », pendant une heure et demie. Au fond de la salle, près des tambours *djembs*¹⁷⁷, les percussionnistes sont là aussi : bientôt, ils s'aligneront côte à côte avec un *djembe* entre les jambes, pour nous faire danser. Oumar Ouatara, le responsable du cours, d'origine ivoirienne, s'approche de nous d'un air décontracté. Derrière lui, un grand miroir est fixé au mur, si bien que je peux l'observer des deux côtés : il est vêtu d'un *tee-shirt* noir et d'un short moulant entouré d'un petit pagne jaune garni de perles. Il s'agit d'un tissu appelé *wax* généralement porté par les femmes africaines (souvent en coiffes, boubous), lors de cérémonies. Plusieurs femmes du cours ont également noué le *wax* sur leur *legging*. Le cours peut commencer.

En recherchant sur internet une école de « danses africaines » près de chez moi, j'ai découvert le centre Momboye et j'y suis allé pour me renseigner, parce que je veux apprendre d'autres danses que celles que j'ai apprises au Sénégal, mon pays d'origine. Ainsi, j'ai fait la connaissance d'Oumar, qui m'a accueilli dans son groupe pour apprendre à danser sur des rythmes nouveaux pour moi. J'ai bénéficié d'une faveur de sa part, car après avoir acheté quelques cours (pour une somme de 75 euros), il m'a autorisé à assister aux cours restants jusqu'à ce que je finisse mon article.

Le terme générique de « danses africaines » recouvre en fait des danses et styles très différents issus de plusieurs pays d'Afrique, comme le *Djolé* en Sierra Leone, le *Sabar* au Sénégal ou le *Zaouli* en Côte d'Ivoire. D'après Rosaria Ruffini, que j'ai consultée par courriel, cette expression de « danse africaine » doit être abandonnée dans la mesure où elle renvoie notamment à un passé colonial. Une étude de chaque « danse », souvent liée à des rites de passage en Afrique, semblerait préférable. De plus, la catégorie « danse » pose elle-même

¹⁷⁶ 25 rue Boyer, 75020, Paris, centre de formation de danse pluridisciplinaire. Voir : <https://www.centre-momboye.fr/>

¹⁷⁷ « Un *djembe* est un instrument de percussion africain composé d'un fût de bois en forme de calice sur lequel est montée une peau de chèvre ou d'antilope tendue à l'aide d'un système de tension [...] ». On en joue à mains nues (Wikipédia).

problème. En effet, chez certains peuples d'Afrique, ce qu'on appelle « danse » peut signifier autre chose, comme l'explique Mahalia Lassibille, à propos du *Fijo* et du *Gamol*, des danses de l'ethnie *WoBaaBe* du Niger.

« Quand j'ai demandé à Bazo, un ancien d'une soixantaine d'années, ce qu'était la danse pour lui, ce qui la définissait, il m'a répondu par une formule étonnante [...] : « La danse, c'est la joie [*Weltaare* : *welt-* (être content, heureux, se réjouir)], la joie qu'on ressent dans la danse [...]. » Ibi, un jeune homme reconnu pour ses talents en danse, ajoute : « C'est la joie pour toutes les danses... Chacun ressent de la joie. C'est cela le *fijjo*, le jeu. Il n'y a pas de tristesse. C'est la joie. »¹⁷⁸

Ici la danse est « jeu » et joie. Qu'en est-il dans ce cours parisien du centre Momboye ? Comment sont enseignées ces « danses africaines » à Paris ? Qui dispense les cours ? Quelles sont les motivations et les attentes de celles et ceux qui les pratiquent ? Ces danses apportent-elles la joie de vivre ? Nous nous efforcerons de répondre à ces questions à travers une étude des cours d'Oumar Ouatara.

Échauffements

Les cours débutent toujours par un échauffement d'environ dix minutes, très important pour détendre les muscles et se préparer à danser.

D'abord on s'assoit tous au sol en écartant bien les jambes et les pieds. Puis on se courbe en essayant de poser le front au sol, en gardant les jambes bien tendues. Cette position permet d'étirer les muscles arrière des cuisses et d'assouplir la zone du bassin. Ensuite, on soulève la tête en maintenant la position assise, et on tend le bras gauche vers le pied droit (et *vice versa*) en cherchant à aller le plus loin possible au-delà du pied droit, pour étirer les épaules et les côtes et détendre le buste. Nous danserons bientôt le dos courbé, donc on s'y prépare. On se met debout sur la pointe des pieds en tirant les bras joints vers le haut, puis en les balançant vers la gauche et vers la droite, pour étirer encore les muscles du dos.

Ensuite, on détend le cou en faisant de petits cercles avec la tête, qui sera sollicitée dans la danse : elle rendra les mouvements plus harmonieux, soit en suivant le sens du mouvement des membres du corps, soit en bougeant du côté opposé. Puis on passe aux hanches : on les fixe en les tenant de chaque côté avec les mains, et sans bouger, nous penchons le buste vers l'avant, puis à gauche et à droite. Dans la danse, parfois les hanches accompagneront le mouvement des fessiers. On courbe encore le dos, avec les mains touchant les pieds, pour étirer les muscles des

¹⁷⁸ Mahalia Lassibille, « La danse africaine », une catégorie à déconstruire », *Cahiers d'études africaines* 175, 2004, p. 681-690.

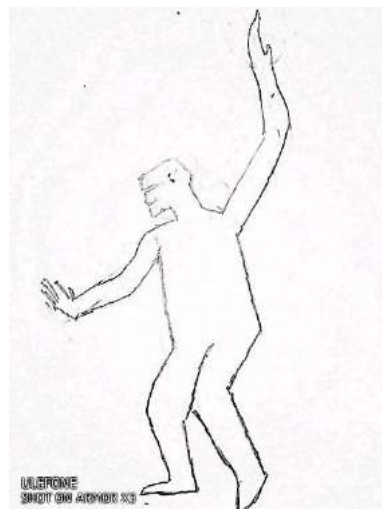
mollets.

Enfin, on travaille les jambes. D'abord on fait des sauts sur place, de plus en plus haut, pour retrouver de l'énergie, et pour s'entraîner, car les danses impliqueront aussi des sauts. À la fin, on fléchit les jambes en sautant très haut. Puis on pratique des lancements de jambe : debout, on lance le pied droit devant nous, le plus haut possible pour rendre les jambes plus flexibles. Après cet échauffement, nos corps sont enfin prêts à danser avec joie et vitalité.

Position de base (dessin personnel)

Pas et rythmes

En cours, Oumar est visiblement toujours très « en forme », dynamique et chaleureux. Il pratique son art avec amour. Sa méthode pour enseigner est très simple : il enseigne séparément les pas de danse avant de les rassembler progressivement. On doit maîtriser chaque pas avant de passer au suivant. Oumar montre d'abord le mouvement, puis nous regarde faire. Il s'arrête souvent en pleine répétition pour rectifier un pas mal fait, car les pas sont très précis et demandent une souplesse de l'ensemble du corps. Il faut ici savoir bouger son corps de façon harmonieuse, non mécanique : tout le corps accompagne les pas. Le dos est souvent courbé, car cela donne de l'élan et permet de prendre de la hauteur quand on saute. Elle serait également due à des techniques du corps (de cuisine) de la vie quotidienne en Afrique, comme l'explique l'historien Alphonse Tiérou :



« [Cette courbe] fait référence au mortier, au pilon, deux instruments de cuisine communs à la quasi-totalité des Africains : debout, genoux fléchis, pieds parallèles à plat, largeur des épaules, regard porté devant, bras le long du corps »¹⁷⁹.

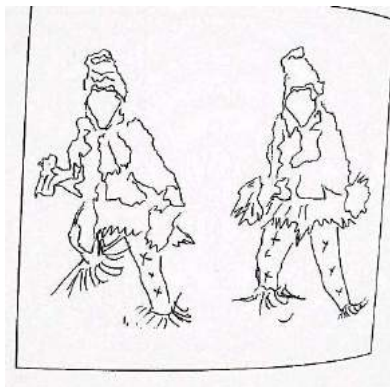
« Alignez-vous en lignes par cinq ! », demande Oumar. On maintient le dos légèrement courbé, les pieds un peu écartés et les jambes un peu fléchies. On commence par des pas de Djolé de Sierra Leone¹⁸⁰. Deux pas latéraux à gauche, deux pas latéraux à droite, et simultanément les bras tendus suivent le mouvement, avec les épaules allant d'avant en arrière. Dans le Djolé le corps suit les mouvements des bras, pas l'inverse comme dans les autres danses. On peut le danser rapidement ou lentement, selon le rythme donné par le percussionniste. Cette danse peut être pratiquée pendant des heures. Oumar n'en choisit qu'une séquence.

¹⁷⁹ Voir : <http://www.vitrifolk.fr/generalites/generalites-danses-danse-africaine.pdf>.

¹⁸⁰ Le Djolé est une danse pratiquée par la communauté *temné* lors de cérémonies (baptêmes, mariages, etc.).

Il enchaîne avec le Zaouli, appelé aussi, en Côte d'Ivoire (et en langue Gouro), Djélalou zaouli, littéralement : « Zaouli fille de Djéla », pratiqué dans les villes de Bouaflé et Zuénoula en Côte d'Ivoire à l'occasion de cérémonies, comme l'explique Famedji-Koto Tchimou :

Illustration : Famedji-koto Tchimou



« Djélalou Zaouli, danse de réjouissance, [divertit] les gens pendant les moments festifs. Chaque village a un groupe de danse, d'où l'importance de l'esprit de créativité dans l'harmonie rythmique des musiciens et danseurs masqués. Djélalou Zaouli serait la fille du lion. Jeune fille sortie de l'adolescence, elle se présente aux habitants richement parés, protégée par un oiseau (l'épervier, le toucan...) et par un serpent. »¹⁸¹

On danse le Zaouli avec le dos courbé, les pieds écartés et les jambes légèrement fléchies, mais cette fois les genoux sont rentrés vers l'intérieur, comme s'ils « se regardaient », tandis que les bras sont ouverts, paumes déployées face au sol. On frappe le sol avec les deux pieds en dessinant des demi-cercles au sol. En Côte d'Ivoire, ce pas est dansé avec un masque représentant la beauté féminine :

« Le masque est un élément majeur dans la liturgie traditionnelle en pays Gouro. Il incarne l'entité surnaturelle du panthéon de la communauté [et] participe à toutes les cérémonies qui marquent la vie de la société, naissance de jumeaux, mariage, initiation, réjouissances, rituels funéraires. »¹⁸²

Le Djolé et le Zaouli sont en fait deux danses « de réjouissances » pratiquées avec des masques.

Oumar enchaîne avec des pas de *Sandia* (voir la vidéo du cours – lien en note¹⁸³). En langue bambara du Mali, le mot « sandia » signifie « l'année a été bonne ». C'est une danse joyeuse, encore une fois. Oumar ne nous a pas fait pratiquer le *Goumbé*, que je connais bien. Au Sénégal, la communauté Lébou le pratique lors de rites d'hommage au *rab* (force occulte¹⁸⁴). Il y a aussi de la joie dans cette danse, mais en rapport avec le service rendu au *rab* après le sacrifice. C'est un rite sacrificiel qui n'est pas accompli dans un contexte de divertissement social comme le Zaouli. Le *Goumbé* se danse lentement, les mains légèrement tendues, le dos courbé, les fessiers légèrement en arrière et les pieds écartés. Ensuite on fait un mouvement du dos vers le bas en orientant le bras droit vers le pied gauche (et inversement de l'autre côté). Ces mouvements sont accompagnés d'une rotation du bassin. Au Sénégal, les femmes Lébou

¹⁸¹ Famedji-Koto TCHIMOU, *L'Art de danser en Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p218.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Mini-film tourné le 30 novembre 2019 au Centre Momboye : <https://vimeo.com/377975724>

¹⁸⁴ C'est une force invisible qui occupe souvent un lieu. Pour ne pas la fâcher, on lui fait des sacrifices : par exemple égorger un bœuf, récupérer le sang et le verser sur son habitation (souvent des lieux non habités). Ainsi, on pourrait fréquenter son lieu de vie sans risque.

tiennent un morceau de tissu en dansant.

Dans le cours d'Oumar, on passe d'un pas et d'un style à un autre grâce à un son musical court qui signale qu'on change de danse. Il est nécessaire de se concentrer pour suivre le rythme.

Les batteurs de *djembe* jouent un rôle important : nos pas dépendent de leur son, de leurs rythmes, qu'ils ont appris depuis l'enfance. L'un des batteurs, Zouami, me dira qu'il a tout appris du *djembe* par son père, en Côte d'Ivoire : il fait partie de « la communauté des Djiénidés, où l'on transmet la connaissance de père en fils. C'est une caste de griot qui à l'époque chantait les louanges des guerriers qui partaient en guerre »¹⁸⁵. Les rythmes des tambours accompagnent toutes les fêtes au Sénégal, et on apprend tous à jouer et à danser très jeune. Par exemple, je me souviens que je fabriquais de petits tambours pour la fête musulmane de Tamkharite (Achoura, qui marque le début de l'année musulmane), et qu'avec d'autres enfants, nous jouions, chantions et dansions toute la nuit. Le son de chaque instrument dépend de sa fabrication. La façon dont on sculpte le bois, les cordes utilisées pour le tissage du tambour et la peau de l'animal détermineront le son. En outre, le batteur peut, soit utiliser une baguette, soit frapper la peau à mains nues. L'activité de batteur de *djembe* demande un effort physique considérable, car les muscles des bras et les paumes sont constamment sollicités. C'est pourquoi les batteurs font parfois une petite pause pendant le cours. Alors, Oumar Ouataro en profite pour « décortiquer » progressivement les pas de danse sans la musique.

« Hey ! Qu'est-ce que tu veux ? », nous dit-il pour expliquer un mouvement. Dans ce mouvement, on saute de manière verticale avec la jambe gauche fléchie, en tendant simultanément les bras comme pour dire à quelqu'un « Qu'est-ce que tu veux ? » Notre pied droit nous servira d'appui au sol. En revenant au sol, on tend les deux bras ouverts.

Alors qu'on est en pleine répétition, certaines femmes sortent de la salle parce qu'elles ne peuvent plus suivre le rythme. Comme l'affirme Oumar, « il y a un temps entre le début et la fin de chaque pas. Vous voyez que ce n'est pas facile. C'est la musicalité, le tempo qu'il faut suivre ». Tandis que je suis en pleine concentration, en train de répéter des pas, certaines débutantes du cours éprouvent de grosses difficultés à combiner les petits gestes qui accompagnent le mouvement du corps, par exemple à courber le dos, à ouvrir les mains, à bouger la tête. Laure, une des élèves, reconnaît que « ce n'est pas facile ». « Je ne sais pas danser », avoue-t-elle...

¹⁸⁵ Entretien du 22 novembre 2019.

« Prof » et public du cours

À Paris, où habitent de nombreux Africains issus des pays francophones du Mali, du Sénégal, de Côte d'Ivoire, etc., certains danseurs ont été de très importants précurseurs pour l'enseignement des danses, comme l'explique Alphonse Tiérou :

« Keita Fodéba [1921-1969] fut le premier chorégraphe africain à avoir eu l'idée de présenter les danses traditionnelles africaines sur scène. [...] Avant de venir présenter son ballet au Théâtre des Champs Élysées à Paris, Fodéba a parcouru 30 000 kilomètres en Afrique occidentale française et a enregistré 10 000 mètres de ruban de magnétophone, de chants et de musique les plus variés. »¹⁸⁶

Ce danseur guinéen a ouvert la voie à d'autres Africains. Petit à petit, des cours et des centres de danse se sont ouverts, comme celui de Momboye, où enseigne Oumar Ouatarra. Il m'a rapporté son parcours :

« A l'âge de 8 ans, j'ai intégré la compagnie Kora à Abidjan, où j'ai d'abord appris des danses ivoiriennes et mandingues. Quand je suis arrivé en France, en 2010, j'ai amélioré mon niveau en apprenant des danses sénégalaises, guinéennes et maliennes avec de grands chorégraphes tels que Papson Sylla (Mali), Lamine Keita (Guinée), Yama Reine de Sabar (Sénégal), Merlin Nyakam (Cameroun). J'ai aussi travaillé avec Alphonse Tiérou, historien en « danse africaine », et avec Michel Lestrehan, un chorégraphe français qui pratique le Kathakali (théâtre dansé indien). Aujourd'hui, je donne des cours de danses africaines les samedis au Centre Momboye à Paris, et tous les mardis à Reims et à Amiens. En plus, je voyage un peu partout dans le monde pour donner des stages. »¹⁸⁷

Par son métier, Oumar est conscient de participer à « la vulgarisation de l'art africain de la danse ». Mais au-delà d'enseigner différentes danses africaines, il crée aussi de nouvelles chorégraphies qui donnent de la valeur à son art propre et qui éveillent l'intérêt des Parisiennes.

Au centre Momboye et ailleurs à Paris, les cours de « danses africaines » sont le plus souvent fréquentés par Françaises. Par exemple, au centre, à part moi, toutes les élèves sont des femmes de plusieurs tranches d'âges et de plusieurs niveaux (de professionnel à débutant). Les motivations sont aussi éclectiques. Certaines femmes s'inscrivent pour découvrir de nouvelles danses, comme Péggy, qui faisait de la danse classique à un niveau professionnel, et qui a découvert le *Djolé* et le *Sabar* (du Sénégal) avec une amie. Elle voudrait désormais, elle aussi, plus tard, enseigner ces danses. D'autres femmes pratiquent ces danses par plaisir ou par curiosité, comme Laure (la débutante qu'on a rencontrée plus haut). Elle s'est rendu compte qu'elle « ne savait pas danser » après un voyage au Brésil. C'est ainsi qu'elle a atterri ici, pour apprendre à danser¹⁸⁸. D'autres femmes maîtrisent très bien les techniques de base de la danse

¹⁸⁶Alphonse Tiérou, *Si sa danse bouge l'Afrique bougera*, Paris, Maisonneuve Larose, 2001, p.121.

¹⁸⁷Entretien du 28 novembre 2019.

¹⁸⁸ Entretien du 23 novembre 2019.

(courber le dos, ouvrir les mains, bouger la tête, par exemple), parce qu'elles ont de l'expérience. Certaines viennent depuis plusieurs années et ont même fait des stages en Afrique. Par exemple Nathalie vient au cours depuis quatre ans. Pour elle, « ces danses permettent de pratiquer toutes les autres danses, qui en sont des prolongements ». En réalité, toutes ces femmes ont un point commun : elles aiment danser sur des rythmes africains, parce que ça leur procure de la bonne humeur, du plaisir. Elles essayent aussi de s'approcher « du contexte africain », par exemple en attachant le petit pagne wax autour des hanches.

Une belle ambiance règne toujours dans la salle, car la pratique de ces danses, qui demande beaucoup d'efforts physiques enlève aussi du stress. Finalement, c'est le plaisir de danser qu'on cherche. Le secret est de danser joyeusement, de dégager une énergie positive qui donne envie aux autres d'en faire plus. C'est ce que j'ai fait pendant ce cours.

En définitive, mon apprentissage des danses de l'Afrique de l'Ouest au centre Momboye m'a permis d'apprendre de nouvelles danses liées à des rites (par exemple le *Zaouli* ou le *Djolé*) et de mieux les différencier entre elles. Cependant, le cours de Oumar synthétise les différentes danses de l'Afrique de l'Ouest pour les adapter à son public et en fait permettre une expérience collective de la joie. On puise ici l'envie et de la force nécessaires pour danser et profiter du moment présent.

Répétitions d'improvisation au Théo-Théâtre : troupe « À l'improviste »

par Erwan Joyeux

[Texte inachevé]

« L'improvisation, ça ne s'improvise pas »

Olivier Courbier, reprenant Charles Dullin, le 23 septembre 2019

Gabriel joue la colère. Au début, il est simplement renfrogné, puis il prend un air menaçant et insultant. Il bouge de plus en plus vite, avec de plus en plus de force et d'énervement. D'abord fermée, mâchoires serrées, sa bouche s'ouvre tout grand, et des insultes en sortent, toujours plus véhémentes. Gabriel termine l'improvisation en tuant l'espace du regard. Il hurle une rage infinie.

Tous les dimanches, de 17 heures à 19 heures, dans le 15^e arrondissement de Paris, se déroulent ainsi des exercices et répétitions d'improvisation, dans l'une des salles de répétition du Théo Théâtre. Il s'agit d'une salle assez spacieuse, claire, vitrée au plafond, et aux murs couverts de miroirs et de livres. Quand on arrive, on se change n'importe où, sans souci d'intimité, hommes comme femmes. Cela donne le ton, car on verra qu'en « impro », il n'y a pas de place pour la gêne et d'autres choses qui ralentissent le jeu.

Quelles sont les clés de jeu d'un improvisateur ? Comment être spontané et intéressant à la fois ? Comment bien raconter une histoire à plusieurs sans construction préalable et sans revenir à du « déjà vu » ? Quel travail doit-on faire pour s'améliorer, si c'est possible ? Je présenterai ici la troupe « À l'improviste », puis certains exercices « types » faits en séance, avec des extraits de répétition et de spectacle.

1. Présentation de la troupe, de son meneur et du projet

Notre groupe est formé de huit jeunes de 21 à 26 ans : quatre personnes (Gabriel, Melle, Quentin, Léonard) faisaient déjà partie de l'équipe l'an dernier, et quatre autres (Léa, Cécile, Pablo et moi) sont de « nouvelles recrues ». Le groupe est dirigé par Olivier Courbier, un homme d'une cinquantaine d'années, professeur de théâtre, d'improvisation et metteur en scène.

Aujourd'hui, Olivier donne huit heures de cours par jour, en théâtre, improvisation et éloquence, à des gens de tous niveaux et de tous âges, dans divers endroits¹⁸⁹. Tout petit déjà, il faisait sans cesse le pitre pour faire rire ses camarades et participait à des *sketches* en colonies

¹⁸⁹ Le portrait qui suit a été réalisé d'après un entretien, le mardi 5 novembre.

de vacances. À 14 ans, il savait qu'il voulait faire du théâtre, et sa mère l'a inscrit dans sa troupe de l'EDF, qui a remporté le prix du théâtre amateur en 1982. À partir de là, le chemin d'Olivier était tout tracé. Après un parcours classique au lycée, il a suivi une filière d'Arts du spectacle à Paris-8 et, parallèlement, une formation à l'école de théâtre de la rue Blanche. À 23 ans, il a fini sa licence d'Arts du spectacle, puis a joué partout dans Paris avec sa troupe.

C'est à 29 ans qu'il décide de créer son propre lieu : le Théo Théâtre. Ce théâtre lui « a fait complètement changer de vision », « passer de l'autre côté », car avec lui, il a maintenant « une équipe à gérer », bien qu'il continue à se consacrer aux aspects pédagogiques et de mise en scène, tandis que sa partenaire, Florence, assume les aspects administratifs. Enfin, depuis douze ans, Olivier se consacre aussi à des cours d'éloquence, qu'il donne dans les Grandes Écoles (HEC, ESSEC, etc.) Il organise des concours d'éloquence dans le cadre du projet Eloquencia, qui consiste à apprendre l'éloquence (ses principes, ses enjeux, etc.) aux élèves de divers établissements et à faire s'affronter les meilleurs élèves dans une grande finale.

Étant donné toutes ses activités, Olivier n'est pas toujours présent le dimanche avec nous. Quand il n'est pas là, les répétitions sont assurées par le groupe, de manière autonome.

Olivier a créé cette troupe d'improvisation « A l'Improviste » pour recruter des improvisateurs pour des spectacles organisés au Théo-Théâtre, le mercredi soir. Les répétitions préparatoires du dimanche, gratuites, ne sont donc en fait pas vraiment « gratuites » : elles servent à s'entraîner pour ces prochains spectacles des mercredis. Étant donné qu'il faut un certain niveau pour jouer les mercredis, les répétitions servent aussi d'évaluation, pour sélectionner les membres de la troupe.

Olivier a participé à des matchs d'improvisation pendant dix ans, et arbitré des matches¹⁹⁰. L'improvisation le passionne pour « la puissance de l'imaginaire ». Pour lui, tout le travail consiste à réussir à « cadrer l'imaginaire » : fournir une contrainte qui va permettre aux joueurs d'aller vers la liberté. D'après Olivier, « la pédagogie de l'impro », c'est comme la cuisine d'un gâteau : on donne une « recette et avec on fait le meilleur gâteau possible avec elle ». Olivier affirme aussi souvent, en reprenant Ch. Dullin, que « l'improvisation, ça ne s'improvise pas ».

Pourtant, contrairement à une pièce de théâtre, qui s'appuie sur des textes écrits et appris, un jeu, un ordre, une progression visible, le « spectacle d'impro » n'a aucun support préalable. On ne peut se baser que sur l'inventivité des joueurs et la qualité de jeu, à un moment

¹⁹⁰ [Note du prof : Définir ce qu'est un match d'improvisation avec référence bibliographique].

donné. Comment procède-t-on au Théo-Théâtre pour monter un « spectacle d'improvisation » ? Commençons par observer les exercices.

2. Premières répétitions : exercices préparatoires et premières improvisations : le « test »

Les dimanches, Olivier participe en général au début des séances. Il propose une sorte d'échauffement fait de divers exercices. Ils visent un sujet précis, comme : la construction d'histoires, l'écoute, les chutes (c'est-à-dire les fins d'improvisation), ou pas. Certains exercices sont assez connus¹⁹¹ – je les avais auparavant pratiqués dans d'autres cours¹⁹². Prenons quelques exemples.

Au début de l'année, un exercice simple facilite l'apprentissage des prénoms. Le 15 septembre, au premier « cours », on fait une variante du jeu du jeu du « *killer* » (« tueur »). Je regarde une personne qui doit dire mon nom pour que je puisse ensuite avancer vers elle. Si l'autre ne répète pas ce processus avec un autre joueur avant que j'arrive à lui, il est « mort ». Il peut y avoir plusieurs *killers* en même temps, ce qui complique les choses. Par exemple, Melle regarde Gabriel, qui saisit son intention et prononce son nom : « Melle ». Elle avance donc vers lui lentement. Puis Gabriel me regarde. Je dis son nom, en le « sauvant » ainsi de Melle. Il avance ensuite vers moi, et c'est moi qui suis désormais en danger... Mais lorsque j'essaie de regarder Pablo, il ne comprend pas que c'est à lui que je m'adresse, et ne dit pas mon nom. Gabriel me « tue » donc. Olivier me conseille ici de me rendre « plus visible », de « montrer ce que je veux faire et dire ». Au-delà des prénoms, l'exercice apprend en fait à expliciter son intention pour les autres, à monter qu'on va faire/proposer quelque chose, et à éveiller l'écoute des autres. C'est une base de l'improvisation, que l'on détecte tout de suite chez « les pros » (les professionnels qui font des matchs et des galas), et que les amateurs doivent travailler.

D'autres exercices nous font davantage jouer. Par exemple, dans « la montée de l'émotion » (décrite en ouverture de l'article), on joue plusieurs émotions données, d'abord faiblement, puis de plus en plus fort, jusqu'à atteindre un degré maximum. Le groupe entier est au fond de la salle, dos au mur, face au « public » (ici inexistant). Olivier, debout sur le côté, nous demande de jouer la peur, en regardant vers « le public », sans regarder les autres. Il est cependant aisé de percevoir ce qu'ils font, en écoutant les cris, les bruits et en sentant les mouvements. Les regards fuient, des épaules se baissent et on se fait petits. Plus l'émotion

¹⁹¹ Beaucoup proviennent de l'ouvrage : Leviste, Nabla, *L'improvisation théâtrale*, Paris, L'Harmattan, 2018.

¹⁹² J'ai suivi pendant six mois des répétitions d'improvisation à l'Université de la Réunion, en 2019.

monte, plus on bouge rapidement, comme un suricate apeuré, en poussant des gémissements de peur. Certains tombent sur les genoux, pétrifiés, regard livide et bouche sèche. D'autres prennent leur tête dans leurs mains et crient... Les cris se font pressants, stridents ; les visages se tordent et deviennent pâles. Je me balance d'avant en arrière, frénétiquement, paniqué. Olivier claque des mains : l'exercice est fini. Après quelques secondes, nous revoilà tous sourires, attendant la prochaine émotion à jouer. Cet exercice permet de s'extérioriser et d'aller dans les extrêmes en se débarrassant de toute peur ou de toute velléité de jugement. Comme on dit, sans peur et sans reproche ! L'exercice permet d'être plus naturel pendant les improvisations, de donner moins l'impression de jouer un rôle, et aussi de se « protéger » des rires du public, qui concerneront le personnage, mais qui ne toucheront pas l'acteur, ici en position caricaturale, ridicule.

D'autres exercices cherchent ainsi à repousser les limites et à nous faire faire « plus ». C'est le cas de l'exercice intitulé « Tu peux faire plus ». Le groupe est réparti en deux groupes de quatre, chacun debout en cercle dans la pièce. Quentin envoie une balle avec une raquette. Les trois membres de son équipe semblent peu satisfaits de cette performance et lui disent de concert : « Tu peux faire plus ! » Il renvoie donc une balle avec beaucoup plus d'énergie. Encore une fois, ce n'est pas suffisant : d'une voix plus forte, le groupe en redemande. Il renvoie donc cette balle avec un fusil à pompe, mais ce n'est pas encore assez : « Tu peux faire plus ! », crient les autres. Après quatre passages, Gabriel envoie un boulet de canon. C'est ensuite à un autre comédien du groupe de « faire plus ».

Dans l'improvisation, la production imaginative ne doit avoir aucune limite. Ces exercices permettent donc de repousser les limites, de pousser nos idées plus loin, pour que l'on ne soit jamais, en scène, à court d'idées. L'objectif est aussi de pouvoir renouveler les impros, sans reprendre toujours les mêmes personnages et réactions.

L'exercice suivant sert à apprendre à « lancer les impros » (comme le dit son nom), à renforcer l'écoute et la capacité à répondre rapidement à une proposition de l'autre. On se met dos à dos avec un partenaire et on lance une histoire tour à tour. Gabriel, qui est en binôme avec moi, est très à l'écoute et réagit rapidement à ma proposition. Je présente un château à la manière dont le fait Stéphane Bern, avec une voix nasillarde et un sourire niais plaqué sur le visage. Je décris de longues allées décorées de plantes magnifiques et bien entretenues. Voyant Gabriel prendre une pose au port altier et air un peu hautain, j'accepte sa proposition : il joue un portrait du château. Je présente ce portrait du premier propriétaire du château, auquel je demande un entretien. Gabriel me répond qu'il est un hologramme et entre immédiatement dans mon jeu :

— Bonjour Monsieur Bern ! Je suis effectivement Jean-Louis Dav, et grâce aux nouvelles technologies on a pu animer mon portrait !

L'important, en impro, est de répondre à la proposition de son partenaire. Et pour cela, il ne faut pas céder à la facilité ou recourir aux « clichés », qui sont interdits. Par exemple, si on ne sait pas comment réagir à une proposition, on ne peut pas prétexter que son partenaire est fou et l'emmener à l'hôpital : ce serait « un refus de jeu », et une « facilité », car faire jouer la folie est un « cliché ».

Une fois les exercices réalisés, les corps et les esprits échauffés, il faut se mettre à l'ouvrage et faire des simulations de spectacle.

3. Une séance d'improvisation : simulations de spectacle (extraits d'impros)

Après avoir réservé pour un spectacle d'improvisation au Théo-Théâtre¹⁹³, ou payé 6 euros au guichet en prononçant le mot de passe de réduction « Félix », le spectateur inscrit sur deux papiers (remis au guichet) deux thèmes qu'il désire voir jouer. Il entre ensuite dans la salle, pose les papiers dans un panier à thèmes et s'installe. Sur la gauche de la scène, il aperçoit un vélo avec une roue pourvue d'une flèche. La roue, à dix couleurs, propose dix catégories d'improvisation : Horreur, Science-fiction, Fantastique, Enfance, théâtre contemporain, Tragédie, Comédie musicale, Sitcom, Zapping, TV. Après avoir tiré le thème de la corbeille, « le maître du jeu », qui anime le spectacle, fait tourner la roue du vélo et freine pour que la flèche s'arrête sur l'une des dix catégories. Le noir se fait, la musique se lance, et les comédiens font leur entrée.

Le 3 novembre, jour de simulation de spectacle (et pas du spectacle des mercredis), la première improvisation est destinée à « chauffer le public » (ici constitué des improvisateurs qui ne jouent pas) et à faire monter l'énergie des comédiens. Elle se déroule sur une musique rapide et enjouée et reprend un principe de base de l'impro que l'on a déjà observé dans les exercices : repousser au maximum les limites. Un comédien entre seul dans la salle, fait une action qui ne fonctionne pas, puis ressort. Les quatre autres joueurs font chacun leur propre action tour à tour, en augmentant l'action précédente. Par exemple, puisque couper du bois à la main au premier passage ne fonctionne pas, le deuxième joueur essaie de le faire avec un couteau au deuxième passage, puis avec une scie au troisième. La dernière tentative de la tronçonneuse fonctionne : l'improvisateur se met en place sur scène, rejoint par ses collègues.

¹⁹³ On peut payer la dîme en avance : 10 euros à la Fnac ou 8 euros sur la plateforme Billet-Réduc.

Ensuite, intervient le maître de scène. Il a pour rôle d'interagir avec le public, de lancer et d'arrêter les impros. Il peut aussi aiguiller l'impro : demander de voir la scène au ralenti, ou dans le futur, sans bras, sans voix, etc. En bref, le maître de scène impose les consignes et contraintes : les cadres des impros. Au début, il se tient debout sur la gauche, tandis qu'au centre sont placées trois chaises où les comédiens s'assoient et réfléchissent avant d'improviser. Chaque comédien deviendra maître de scène au cours de la soirée : le maître de scène dirige la première impro, puis s'assied à droite et devient le premier improvisateur, le premier improvisateur devient le second, et le troisième improvisateur devient maître de scène, et ainsi de suite.



Le 3 novembre, le maître de scène, Gabriel, explique le principe phare du spectacle d'improvisation : il va tirer au sort un des papiers de la corbeille et coupler le thème avec une catégorie de jeu. Un des comédiens fait tourner la roue à catégories, et la personne du public dont le papier a été tiré dit « stop ! » : le maître du jeu appuie sur le frein du vélo et stoppe la roue. Ensuite, trois comédiens, assis sur des chaises, ont dix secondes pour réfléchir à un début d'impro à partir du papier et du thème. Ils lancent un début d'impro d'une dizaine de secondes, tour à tour, et la personne du public dont le papier a été tiré indique au maître de scène celle des trois propositions qu'elle veut voir continuer. Le comédien refait le début de l'impro qu'il vient de faire, puis les autres comédiens le rejoignent. Observons.

Aujourd'hui, sur le papier tiré, il est écrit : « Une nouvelle forêt parisienne », et la roue s'arrête sur la catégorie « Art contemporain ». Les improvisateurs entrent en action. Gabriel fait mine de dessiner des arbres sur les murs, pour simuler une forêt. Pour cela il mime le fait de coller des feuilles mortes, pour signifier la mort de l'art. Il joue le rôle d'un homme très las, avec la voix traînante. Puis, Quentin représente un monde où les arbres sont des spectacles en eux-mêmes et où le mouvement des feuilles est une danse que le monde doit imiter. Enfin, Melle prend un accent de l'Est, fait l'intellectuelle et explique son projet : faire une forêt, avec, à la place des arbres, des enfants qui resteraient accrochés et tenus avec des tuteurs pour pousser bien droit. C'est cette dernière improvisation que le public choisit.

Melle recommence son impro plus longuement. Cette fois, elle s'adresse à Quentin, qui la rejoint pour jouer le client de l'œuvre d'art. Gabriel joue l'enfant qui pousse, en souffrance :

il est tordu, se plaint, crie de douleur, appelle à l'aide. Melle commente : « C'est un principe neuf, unique, qui consiste à faire pousser l'enfant en accéléré ». Elle souligne ainsi combien son projet est intéressant. L'enfant souffre du début à la fin, se fait insulter, mais comme il sert l'art, tout va bien ! L'impro s'achève quand le client achète le projet, tandis que l'enfant crie de douleur.

Les répétitions et simulations de spectacle se déroulent dans la bonne humeur, sans pression, avec des commentaires constructifs : « Cette idée était bonne ! Bon accent ! Il faudrait bosser davantage les constructions de personnage ! Et travailler les chutes ». Olivier nous fait parfois recommencer une improvisation en évitant les « erreurs » : lenteur de jeu, intention non claire, manque d'écoute... Le cadre est idéal pour progresser, avec de l'amusement et un fort sentiment d'appartenance à la troupe. C'est un cadre sain, intéressant et formateur pour lancer un spectacle.

Voici maintenant un dernier extrait de spectacle du mercredi soir¹⁹⁴. Melle est maître de scène sur le thème des « règles sociales », dans la catégorie tragédie. Quentin propose de mesurer un hêtre avec les règles sociales, mais elles sont trop petites. Léonard utilise les règles sociales pour frapper un enfant qui n'écoute pas. Gabriel fait comme s'il portait un bâton, la main devant les yeux, imitant le devin Tirésias adressant cet oracle à Œdipe : « Tu ne peux aimer ta mère, en vertu des règles sociales ! » C'est son impro qui est choisie.

Il la relance. Léonard prend la place d'Œdipe, répondant à Tirésias qu'il n'est pas encore aveugle, car il a lu la fin du livre et ce n'est « pas joli, joli ». Le devin lui répète qu'il ne peut pas coucher avec sa mère, ce à quoi Œdipe lui répond, en prenant un accent « de la cité », qu'il aimerait pourtant bien (car elle est « bonne »), qu'il a « buté le Sphinx », et qu'on lui a promis qu'il pourrait le faire. Le maître de scène intervient, et demande à voir les prévisions de l'oracle en chanson. Gabriel se met donc à répéter en chantant : « Non Œdipe ! Ne couche pas avec ta mère ! Ce n'est pas bien ! » Quentin reprend chaque fin de phrase de Gabriel en chanson, pour donner du volume au propos, et Œdipe se retrouve obligé de respecter les règles sociales (et donc de ne pas coucher avec sa mère). Bien que passablement vulgaire, cette improvisation reste drôle si elle est bien jouée.

[Texte inachevé, sans conclusion].

¹⁹⁴ [Note du prof. : manque date de la séquence observée].

Les utopies de l'Ecole Auvray-Nauroy

par Emma Lopes

L'intégralité du groupe est là, au présent. Nous marchons tous dans une direction différente, dans un rythme lent. Une fois arrivés à un point dont nous avons décidé, nous commençons lentement à faire quelques mouvements, et la « danse » de chacun émerge progressivement, sur la musique des *Quatre saisons* de Vivaldi, adaptée par Max Richter. Sarah murmure un texte qu'elle a écrit, dont nous reprenons à l'unisson des extraits, en murmurant ensemble ces mots : « les battements... les battements... les battements... ». Le rythme s'accélère : nos pieds commencent à trotter sur place, jusqu'à accélérer dans la course. Nos membres tremblent, nos souffles se croisent, nous courrons sur place jusqu'à l'épuisement, jusqu'à ce nous tombions tous l'un après l'autre au sol et qu'il n'y ait plus que nos souffles qui résonnent. C'est la première répétition d'un « acte théâtral » collectif, en Salle Degliame, à l'Ecole Auvray-Nauroy, le 23 octobre.

Dans un grand bâtiment jaune, d'une architecture étrange qui détonne dans le paysage de ce quartier de Saint-Denis, l'École Auvray-Nauroy, créée depuis dix ans (en 2008) par Stéphane Auvray-Nauroy et Eram Sobhani, qui en sont les directeurs, propose une formation à l'art de l'acteur. Tous les jours de la semaine, l'école ouvre à 10 heures pour permettre à ses élèves de répéter avant le cours, qui commence à 11 heures. Deux groupes (A et B), mêlant chacun tous les niveaux (première, deuxième, troisième années), suivent ici différents cours obligatoires, proposés tout au long de l'année : interprétation, expression vocale, dramaturgie philosophique, boxe, atelier du mouvement, expression chorégraphique, atelier chanson, atelier poésie, atelier cinéma. Je suis dans le groupe B, en troisième année. Une formation d'acteur dure **en général** trois ans, mais il est connu que dans les filières artistiques aucun parcours n'est vraiment prédéfini : libre à l'élève, selon son désir et ses moyens, de faire la formation de trois ans ou pas. Une année à l'Ecole Auvray-Nauroy coûte 4 000 euros, soit environ 400 euros par mois.

Au premier trimestre, tous les élèves des groupes A et B doivent notamment construire un « acte théâtral » – comme nous l'appelons à l'école – sur un thème. En l'occurrence, cette année, le thème est « l'Utopie ». Un acte théâtral consiste à mettre en mouvement sa créativité, son questionnement, son corps et son esprit, au service de la scène. Pour cela, tous les moyens sont bons : on peut travailler seul, à deux, en trio, en groupe, par la danse, le texte, l'image, la vidéo... Tout est possible, tout est à inventer. La nature même de cet « acte » rejoint bien le

thème de l'utopie. Par ailleurs, ce thème est moteur dans l'école, qui se veut un lieu total d'expression, de liberté commune, partagée, discutée, révélée : une sorte de lieu « utopique », en ce sens qu'il est très différent du monde social qui l'entoure. En effet, le terme grec « utopia », inventé par l'humaniste Thomas More (1478-1535), désigne au départ une île située « en aucun lieu » (« u », « non, ne... pas », et topos, « région, lieu »)¹⁹⁵.

« Le mot devient nom commun en intégrant le vocabulaire politique du XVIII^e siècle ; il désigne alors le plan d'un gouvernement imaginaire, à l'image de la république de Platon. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que le sens courant actuel s'impose et que l'utopie en vient à désigner un projet politique ou social qui ne tient pas compte de la réalité. Pour quelques-uns, que justement la "réalité" n'enthousiasme guère, il s'agit là d'une qualité essentielle ; plus généralement, un glissement s'opère, faisant de l'utopie un projet irréalisable, voire irréaliste. En témoignent les renvois synonymiques donnés par le Petit Robert à l'article "utopie" : chimère, illusion, mirage, rêve, rêverie... »¹⁹⁶

C'est cette utopie et le processus de création de l'acte théâtral qui vont nous intéresser ici.

À l'école, la création et l'humain priment. Stéphane Auvray-Nauroy aime répéter : « Ce que tu es sera toujours plus important que ce que tu fais ». La devise de l'école – « Il y a des théâtres et je cherche le mien » – dénote l'importance de l'identité du comédien, de sa singularité. Cela implique une responsabilité individuelle de l'élève à travailler, à organiser des répétitions, à proposer des textes, des chants, des lectures, etc. Comment tous les ateliers et les cours, et la théorie et la pratique, concourent-ils à la création de cet « acte théâtral » ? Comment mettre en place ses idées sur un plateau au sein d'un groupe où tous les niveaux, toutes les singularités se mélangent ? Comment construire, en partant de soi, son « utopie » ? Et comment l'École de théâtre Auvray-Nauroy et ses formateurs proposent en fait, dans leur ensemble, une utopie contemporaine à Saint-Denis, pour leurs élèves ?

Après avoir rendu compte d'une improvisation proposée autour d'un cours théorique, nous nous consacrerons à l'étude des cours d'interprétation d'Eram Sobhani sur la construction des actes théâtraux du groupe B (mon groupe). Enfin, je rendrai compte de l'évolution de la création de mon acte théâtral sur l'utopie, et de quelques questionnements, réflexions et répétitions que ce travail a impliqués.

1. De la théorie à l'improvisation : Paradise Now !

La création d'un acte théâtral peut se nourrir d'une improvisation faite en cours ou en répétition. Pour commencer, présentons un exemple issu d'une improvisation ayant suivi un

¹⁹⁵ Définition provenant des dossiers numérisés de la BnF, Gallica « Qu'est-ce que l'utopie ? ».

¹⁹⁶ *Ibid.*

cours théorique.

Le 10 octobre à 11 heures, nous avons un cours de « dramaturgie philosophique » de deux heures avec Guillaume Clayssen, acteur, metteur en scène, professeur de philosophie. Nous nous regroupons, assis sur des chaises, derrière une table, autour de Guillaume. Il articule son cours autour du thème de l'utopie à travers le théâtre. Après avoir situé historiquement le sujet de l'utopie, de Thomas More à nos jours, il détaille l'exemple du Living Theatre, troupe libertaire créée en 1947 à New York, et de sa pièce *Paradise Now*, créée en 1968 et jouée puis censurée en juillet de la même année à Avignon. Cette création fit polémique, car elle mettait en scène la nudité et le sexe, avec des acteurs nus. Le travail corporel était inspiré des travaux d'Artaud et de son « théâtre de la cruauté »¹⁹⁷. Ce théâtre jouait dans la rue et la troupe réinventait aussi le rapport au public : il était placé tout autour des acteurs, et sans cesse amené à participer au spectacle. D'après Guillaume, la création *Paradise now* peut représenter une utopie par sa forme nouvelle, mais aussi par le fait que la troupe y imagine un monde meilleur, en tout cas très différent de celui de la société de l'époque.

Après la théorie, pendant trois heures, on tente de mettre en pratique ce type d'utopie théâtrale, et constituons trois groupes pour faire des improvisations sur le thème « *Paradise now* ». Le professeur annonce : « Imaginez que vous allez jouer pour la première fois ce spectacle. Votre groupe, c'est votre troupe, et vous vous retrouvez après une longue séparation. Je mettrai une musique au cours de l'improvisation. Observez ce qu'elle modifiera pour vous. » Observons l'improvisation d'un des groupes.

Ils sont sept acteurs sur le plateau. À l'avant-scène sont placées une chaise et une table sur laquelle on distingue une feuille blanche. Répartis aux extrémités du plateau, les acteurs prennent tous des postures différentes, mais semblent tous impatients : ils attendent quelque chose. Dans le silence et dans une sorte de tension, ils regardent tour à tour cette feuille blanche. Dès que l'un d'entre eux esquisse le



mouvement de s'en approcher, tous les autres le fixent du regard. Après plusieurs tentatives d'allers-retours vers la feuille, une actrice se décide à y noter quelque chose. Tous se précipitent vers la feuille pour voir ce qu'elle y a écrit, puis tous se mettent à gribouiller sur la feuille, en interagissant entre eux, sans paroles. Des propositions de situations naissent entre certains. Par exemple, Kevin s'assoit sur une chaise, et trois actrices se mettent derrière lui avec une chaise,

¹⁹⁷ Voir : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1944.

comme si tous étaient dans un bus ou une voiture. Kevin joue le jeu en mimant qu'il conduit. Soudain, la musique *Psychérock* de Pierre Henry retentit. Le groupe entre alors dans une sorte de danse euphorique et décadente, de transe, en lançant des paroles absurdes et décousues au public : « le parapluie est mouillé », « j'ai froid », « l'acteur est un être abandonné » (voir la photographie ci-dessus, prise en cours).

Cette improvisation sur l'utopie, que ses acteurs ont nommée « le paradis maintenant » (en traduisant littéralement « Paradise Now »), est, à mon sens, dans le thème de l'utopie, car ils sont parvenus à créer leur propre langage : le groupe s'est finalement créé et la parole s'est libérée alors que tous n'avaient sous leurs yeux qu'une simple feuille vierge.

Les improvisations réalisées ce jour-là ont permis d'ouvrir les possibilités, d'imaginer d'après une consigne ce que pouvait être un groupe aujourd'hui. Qu'est-ce que créer ensemble ? Ce type d'improvisation peut constituer un tremplin pour la création des « actes théâtraux », car elle permet une liberté de mouvement et de paroles. Par ailleurs, elle ne représente aucun lieu, ce qui est important, car c'est la définition même de l'utopie : le lieu qui n'existe pas.

2. De l'idée à l'action : des embryons d'actes théâtraux en lumière

On a vu plus haut que l'école Auvray-Nauroy cherche à mettre en valeur l'identité singulière de ses comédiens et comédiennes. À travers des propositions d'actes théâtraux autour de l'utopie, nous allons maintenant étudier la mise en valeur des singularités de chacun. Nous nous demanderons également : en quoi la pédagogie guidant la création de ces actes peut-elle être considérée, elle aussi, comme « utopique », au sens d'idéale, pour nous faire créer ?

En cours d'interprétation, le groupe B travaille avec Eram Sobhani au premier trimestre. Ces cours ont lieu deux fois par semaine et durent au minimum quatre heures. En début de cours, Eram demande à la classe : « Qui veut passer une proposition aujourd'hui ? » Ceux qui le souhaitent se manifestent. Eram note les noms des volontaires pour ne pas en oublier des « passages » au fur et à mesure que la séance avance. Lors du travail, aucun temps précis n'est imparti à chaque proposition. Du temps de travail au plateau est nécessaire : c'est un moment de recherche, pour soi, pas dans l'optique d'un résultat. Lors du premier passage d'une proposition, les élèves ne sont pas coupés par le professeur. C'est seulement une fois qu'ils ont terminé qu'a lieu un échange. Eram demande aux élèves comment ils ont vécu leur passage. Pour certains, c'est nouveau, pour d'autres, c'est très angoissant, pour d'autres, c'est nécessaire. Comme nous sommes de différents niveaux, la classe est très hétérogène : nos expériences, les parcours, les âges sont différents. Après que l'élève a expliqué ou non son projet, qu'il a dit ce

qu'il avait ressenti, ses difficultés, ses doutes, l'enseignant fait des retours sur la proposition, donne des pistes, centre le sujet, pose des questions, *etc.*

Si nous prenons un exemple, le 19 octobre 2019, de 11 heures à 14 heures, dans la salle Tadeusz Kantor, un élève nommé Arthur (nom modifié) désire passer « son acte », dans lequel je joue. C'est son premier passage et nous n'avons jamais répété. Nous sommes seize au plateau : quatorze femmes et deux hommes, dont Arthur. Huit sont à l'arrière-scène, regroupés, et « en présence » (comme on dit à l'École), c'est-à-dire dans un état d'extrême conscience du corps, des mouvements, de l'écoute, des sens – état fondamental au théâtre. Pendant ce temps, cinq femmes (dont moi) marchent ensemble dans tout l'espace, à des rythmes différents, mais toujours ensemble. Arthur, immobile face au public, prend la parole. Les textes qu'il prononce ont pour sujet le viol, le meurtre.

La description de ces actes est d'une précision presque chirurgicale. Les textes proviennent de différentes œuvres de Wajdi Mouawad, et sont écrits à la première personne. Lorsque Arthur dit ces textes, trois des femmes « exercent des actions sur lui », chacune à un moment précis. L'une lui verse du faux sang sur le corps avec une pipette, puis, à un autre moment, une autre lui lance une pièce de monnaie, et quelque temps après, je lui place un couteau dans la main. Il profère :

« Les gens qui ont dit que je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tués, je les ai tués. Je veux d'ailleurs les remercier, car ils m'ont permis de réaliser des photos d'une très grande beauté. Ceux que j'ai giflés et celles que j'ai violées avaient toujours un visage plus émouvant après la gifle et après le viol qu'avant la gifle et qu'avant le viol. »¹⁹⁸

Le groupe de huit personnes crie « Stop ! ». Ce cri sorti des tripes éjecte le groupe des femmes marcheuses du plateau. Le groupe du fond s'avance alors vers Arthur en prononçant un extrait de la pièce *Ciel* (toujours de Wajdi Mouawad), à plusieurs voix : « Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils », dit-il par exemple¹⁹⁹. L'acte d'Arthur se termine ainsi.

S'ensuit un échange avec Eram Sobhani, où Arthur exprime son projet de traiter le thème de la violence. D'après Eram, il faut utiliser tous les moyens humains dont dispose l'acteur (voix, articulation, corps, souffle) pour « rejoindre l'humain du texte ». Eram explique que la parole qu'Arthur a prise en charge est « une parole inaudible », qu'on ne peut entendre dans la vie sociale quotidienne. Or le théâtre doit être, d'après Eram et d'autres (dont moi), le lieu de

¹⁹⁸ Voir : Wajdi Mouawad, *Incendies*, deuxième pièce de la tétralogie *Le sang des promesses*, Paris, Babel, 2009.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pièce *Ciel*.

l'impossible, « de ce qu'il ne faut pas dire, pas faire ». Cependant, pour faire entendre ici cette parole interdite ailleurs, il faut être capable de la dire, de la dire vraiment, c'est-à-dire de « prendre en charge l'écriture », dans les termes d'Eram. Eram explique donc à Arthur : « quand tu dis Viol, dis-le vraiment. Ça dit ce que ça dit. Tu n'as pas besoin de plaquer des intentions ». Il ajoute que le travail principal du comédien réside d'abord dans le rythme du langage. Il cite l'exemple des pleureuses : dans certaines cultures les femmes lusophones (qui parlent portugais), iraniennes, latino-américaines, hispaniques, libanaises, etc. sont payées pour pleurer lors des cérémonies mortuaires. Ces femmes pleureuses chantent et pleurent pour ceux qui n'y parviennent pas. Leurs voix, leurs douleurs prolifèrent, mais dans la joie de le faire, pour les autres. Comme elles, « il faut prendre en charge l'émotion pour l'autre, pour ceux qui ne le peuvent pas », dit Eram. « Ce texte doit nous faire trembler. Il doit entrer définitivement en nous ».

Le pédagogue finit par demander à Arthur : « Où est finalement l'utopie ? Quelle est sa place là-dedans ? L'utopie ne peut pas être de dire la violence. Ça ne suffit pas ». Cela nous semble vrai : beaucoup d'entre nous, comédiennes du projet, avons été surprises, voire choquées, par la violence du texte : les paroles énoncent des viols, des meurtres, de l'inceste, de la pédophilie. En tant qu'actrices, notre engagement sur scène est une responsabilité à chaque passage. Nous ne connaissions pas notre place « là-dedans », nous n'avions pas connaissance de ces textes avant « de passer », et nous nous sommes senties un peu prises au dépourvu, sur la scène. Suite à cet événement (ce premier passage), nous avons été plusieurs à demander à Arthur le fond de sa pensée. Selon lui, le groupe de femmes qui agit sur lui représente les « commandants et gouvernements des sociétés », qui créent des monstres, des psychopathes. Lui représente le bourreau. Et le troisième groupe (des huit personnes) représente les juges, la justice, ceux qui disent :

« Vous voudrez vous relever. Vous relever vous n'oserez pas. Nous vous en empêcherons. »²⁰⁰

« L'utopie », au sens d'idéal, est peut-être présente dans ce qu'Arthur a ici fait porter au théâtre. Elle serait dans le fait de dire des textes énonçant des faits abominables et espérant faire justice, voire dans le questionnement qu'Arthur pose au spectateur en mettant cela en scène. Quoi qu'il en soit, Eram Sohbani nous rappelle souvent qu'il ne faut pas créer ces actes théâtraux pour la représentation, mais pour tester des choses, découvrir, travailler. Bien qu'il y ait une présentation des travaux le 15 décembre 2019, cette représentation n'est elle-même

²⁰⁰ Extrait de *Ciel*, *ibid.*

qu'une étape de travail pour l'élève, pour expérimenter la scène avec un public et « passer de la théorie à la pratique ». Eram nous dit : « Ne pensez pas au 15 décembre, pensez au 16 décembre, à ce qu'il vous restera de l'amour, de la violence, des sensations [que vous aurez jouées] ». Ce qui l'intéresse dans le travail de création est le processus, non le résultat. Ce qui l'intéresse est la question : comment fait-on avec nous-mêmes pour nous atteler à ce qui nous anime ? Il me semble que ce type de pédagogie est « utopique », idéale, dans le sens où nulle part ailleurs qu'ici nous avons l'occasion de ne pas penser à la finalité. De par nos éducations, le système scolaire et la société du résultat dans laquelle nous avons grandi, nous avons pris l'habitude de viser le « produit fini » et son impact. Or ici, les professeurs nous demandent de nous préoccuper seulement du processus, dans l'instant présent.

Le corps-acteur qu'ils cherchent et nous font expérimenter rejoint celui que définit Michel Foucault dans *Le corps Utopique* – un texte qui nous a accompagnés tout au long du trimestre²⁰¹. Foucault y rêve un corps qui n'est nulle part, car il n'existe qu'en relation à quelque chose, mais aussi un corps en proie à réaliser ses utopies. Un peu comme au théâtre où le corps-acteur est toujours en relation à quelque chose – le public, autrui, un objet, un son, dieu, lui-même... – et en même temps le seul agent créateur d'où naît, au présent, un monde totalement « autre », hétérotopique, d'après Foucault (qui considère aussi le théâtre comme le lieu hétérotopique par excellence, capable de tous les possibles impossibles ailleurs) :

« Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser. Le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde, ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. »²⁰²

Pour l'acteur, le corps est l'outil premier : le « point 0 » de l'acte théâtral hétérotopique à venir.

Les thèmes, les sujets, les questions choisis par les élèves du groupe B varient énormément au fil des passages à l'acte : certains parlent du langage, d'autres de politique, d'autres du rapport entre les êtres, d'autres encore de la vieillesse. J'ai choisi quant à moi de parler de l'oppression exercée par la surcharge d'information et l'urgence du monde qui en découle, à travers la machination des corps, leur automatisations.

On cherche à accumuler plus qu'à être : on ne sait plus entendre les horreurs du monde qui nous sont dévoilées, telles des banalités, à la chaîne, entre deux chroniques. Comment avoir

²⁰¹ Nous avons lu des passages en cours de dramaturgie philosophique et discuté du texte le 11 décembre, en cours d'expression chorégraphique.

²⁰² Michel Foucault : *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies* [1966], Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009.

de l'espoir dans un monde où tout est fait pour le briser, et où il est donc urgent d'en avoir ?
N'est-ce pas utopique ?

3. Mon acte théâtral : processus de création, de l'enfermement à la révolte

Le 8 octobre 2019, en salle Claude Régy, de 16 heures à 18 heures, j'organise la première répétition de mon acte théâtral sur l'utopie. Nous sommes onze comédiens du groupe B. Au début de la répétition, j'explique à tous mon projet : ce dont je veux parler, ce que je veux mettre en scène, leurs rôles. Je leur dis :

« Il est trop dur aujourd'hui d'avoir de l'espoir. Autour de nous, nombreux sont ceux qui sont aigris, malades, emprisonnés, se sentent condamnés, rabougris par le gris de la vie. Dans ce monde où il est obligatoire de garder espoir, même si on en est incapable, on nous montre et nous fait entendre les atrocités du monde partout, tout le temps, n'importe comment. On ne peut plus y échapper.

Alors je veux mettre en scène des corps, des âmes, des êtres qui tentent tant bien que mal de trouver l'espoir, malgré l'urgence du monde, l'urgence de nous sauver. Malgré la culpabilité, le désarroi, l'oppression, la haine, l'aveuglement, l'aliénation créée par la surinformation, l'opulence, le magma des dires, des images manipulées. L'urgence du monde se déverse tous les jours sur nos visages sans que nous prenions le temps de la ressentir.

Être ensemble peut-il nous aider à lutter ? La poésie est-elle une révolution ? »

Puis on passe à l'acte, d'après mes propositions scénographiques.

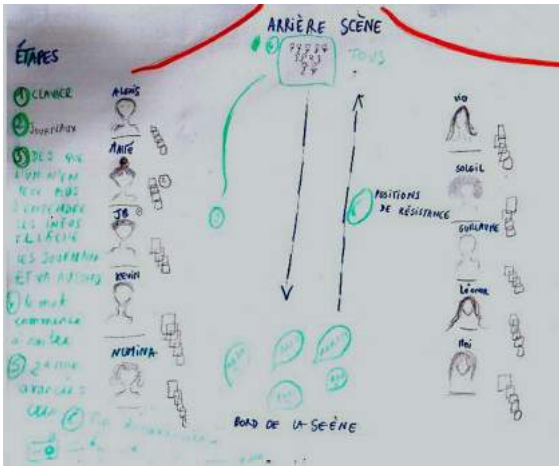
Chacun des acteurs dispose d'une table, d'un clavier d'ordinateur ou d'une machine à écrire, et d'une pile de paperasse (journaux, tracts divers et variés). Alignés les uns derrière les autres, en deux lignes verticales, nous sommes assis derrière notre table, le dos et le regard droits. Nous commençons à taper sur les claviers dans un rythme normal, puis, au fur et à mesure, le rythme s'accélère, en aliénant les corps. Nous sommes tous conscients du bruit des claviers des autres qui fait un boucan infernal. Mais chacun reste dans sa bulle, chacun dans son espace, conscient du bruit, certes, mais pas vraiment de l'autre. Une personne (qui change au fil de l'Acte) commence à trier les journaux lentement, avec des gestes précis. Une deuxième le fait aussi, puis une troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les acteurs arrêtent de taper sur les claviers et trient tous attentivement les journaux. Quand tout le monde s'est emparé des journaux, la bande audio d'un *Zapping* télévisuel des années 1990, que j'ai choisi pour la pluralité des informations qu'il comporte, retentit. Un homme y dit :

« J'ai envie de défendre l'Occident, alors je crois en une politique blanche. [...] Je suis national-socialiste et je n'ai pas peur de le dire. C'est la bible de *Mein Kampf* qui m'aidera à le dire un

jour. »²⁰³

On prend un journal, on l'ouvre en grand devant notre visage, on le regarde attentivement, on le replie, puis on en prend un autre et on refait la même action. S'il y a quelque chose d'automatique dans l'action au départ, la singularité de chacun doit cependant apparaître dans ses gestes, aussi précis et identiques à ceux des autres soient-ils. Le rythme s'accélère. L'obsession pour chacun face à ses journaux se fait de plus en plus sentir : « On cherche quelque chose, mais on ne le trouve pas », tout va de plus en vite. Nous nous levons de notre « poste » les uns après les autres comme par un effet de « boule de neige », pour voler les journaux de celui ou celle d'à côté. Il y a de plus en plus de mouvements, et bientôt les journaux se retrouvent au sol, déchirés, les uns sur les autres. Dans cette effervescence, les regards finissent par se croiser. C'est dans l'apogée de l'insupportable que l'humain de chacun finit par reprendre connaissance. Le rythme ralentit, les actions s'arrêtent. Nous nous regardons tous. Une rencontre a lieu. Et enfin le silence résonne et apaise. Le groupe est enfin rassemblé, à l'écoute. Nous reculons ensemble vers l'arrière du plateau, et prononçons ces vers du poème *Complainte* de Raymond Queneau :

« On voudrait danser - le sol est de boue - pataugent les cons. Nous sommes idiots bouffant la gadoue nous sommes des cons »²⁰⁴



Là-dessus, retentit la musique *Run the World* d'Ibrahim Maalouf²⁰⁵. Un léger mouvement se fait sentir, et comme dans une vague, nos corps commencent à onduler. Nous avançons sur la scène, en groupe. Au milieu de la musique et du plateau surgit un suspens : les vagues (le mouvement de l'avant vers l'arrière) se calment. Lorsque la musique reprend, encore plus fort, nous prenons une profonde respiration et

courrons ensemble à l'avant-scène, vers le public. Mais alors nous reculons, comme repoussés par un vent trop fort. Nous subissons plusieurs fois ces mouvements vers l'avant et l'arrière, jusqu'à la fin de la musique : nous revoici au fond du plateau, épuisés. Les corps se relâchent, se rapprochent : nos épaules se touchent. Nous allons vers le sol ensemble. Le silence plane. Je

²⁰³ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=3rjVf8yJRQE&list=PLwYWTVla9p-hyihwhqiXJ4wYfLMf0-od&index=2&t=550s>

²⁰⁴ <http://www.wikipoemes.com/poemes/raymond-queneau/complainte.php>

²⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PgoaADIWBvY&frags=pl%2Cwn>

commence mon texte – un collage alliant mon écriture personnelle avec des extraits du *Livre de la pauvreté et de la mort* du poète R. M. Rilke et la chanson *La vie est mortelle* de Daniel Darc : « J’aimerais juste sentir une peau, Quelque chose ».

Au fur et à mesure des passages, mon acte théâtral a évolué en suivant les retours d’Eram Sobhani. Le poème de Raymond Queneau a été retiré, car il n’était pas, selon Eram, « à la hauteur de mon propos ». Il m’a plutôt conseillé d’écouter le podcast « L’acte de création » de Gilles Deleuze²⁰⁶, et de lire la pièce *Par les Villages* de Peter Handke²⁰⁷, qui traitent le sujet dont je veux parler : libérer l’individu noyé dans les contraintes sociales collectives.

Hier encore, le mercredi 27 novembre, mon Acte s’est modifié au cours du filage des Actes, réalisé en vue de notre présentation du 15 décembre. Nous commençons donc à « penser l’ensemble », à lier nos Actes les uns aux autres. J’ai précisé mon propos en citant des informations choisies, lues dans les journaux. Maintenant, la bande-son de l’Acte comporte un extrait du discours de François Hollande suite aux attentats du Bataclan en 2015, un montage de répliques sur la jeunesse créé par l’artiste Cordessensibles, et des extraits d’une vidéo de l’Institut national de l’audiovisuel sur les violences faites aux femmes, datant des années 1970. Un homme y prononce : « Si je battais ma femme peut-être qu’elle m’aimerait plus et qu’elle ferait mieux l’amour ». Je compte encore modifier cette bande-son d’ici au 15 décembre, y rajouter des passages sans prévenir les autres, peut-être, pour les surprendre.

Lors de notre dernier passage devant Eram le dimanche 1^{er} décembre, on a aussi retiré les claviers. Mon Acte parle maintenant davantage de l’information que du travail et de l’automatisation des corps. Nous n’avons que cinq minutes pour chaque Acte pour la présentation. Il a donc fallu faire des choix, des concessions. Dorénavant l’Acte commence tout de suite par les journaux et la bande sonore que j’ai créée sur les informations (voir l’illustration ci-contre). La chorégraphie a également évolué : avant, le mouvement était commun, nous avançons ensemble. Maintenant, nous partons quand nous le voulons dans cette course vers le public, chacun à son rythme. Nous sommes un groupe, certes, mais l’individu et la singularité y ont leur place. À la fin, nous reculons au centre du plateau, où chacun prend une posture de résistance. Je demeure debout et prononce mon texte en avançant vers l’avant-scène. La lumière s’éteint progressivement, faisant résonner ces mots issus de *Par les villages* de Peter Handke :

« Que cet endroit ce n’ait plus de nom, qu’il s’appelle lieu sauvage et qu’il n’y ait personne à part nous ».

²⁰⁷ Peter Handke : *Par les villages*, Paris, Gallimard, 1983.

« MAUX D'ORDRE »

« La bêtise c'est de la
paresse »

IL EST
URGENT
D'AGIR!

« Au moment où je
m'exprime des attaques
terroristes d'une ampleur
sans précédent sont en cours
dans l'agglomération
parisienne »

« Je salue cette génération
nouvelle, elle est lucide,
elle ~~se~~ vivra pleinement
au nom des morts que nous
fleurons aujourd'hui »

JEUNESSE
RIME
AVEC
ESPOIR
AVENIR
FUTUR !

« Tu sais Emn
Si il n'y avait p.
les artistes ça ferait
longtemps que les
gens se seraient
manachés »

7 de mai 68

