

**Titre du mémoire**

**Je ne vois pas le lien entre le théâtre et le  
football...**

Pourquoi proposer un atelier de théâtre  
dans le cadre d'un centre d'entraînement de cécifoot ?

Sous la direction de :  
Michel REPELLIN

Tuteur de stage :  
Toussaint AKPWEH

Mémoire pour l'obtention du D.U.  
*Techniques du corps et monde du soin*  
Présenté et soutenu publiquement par

Sophie ROUSSEAU

Le 25 Septembre 2014

Dans le football frigide de cette fin de siècle,  
qui exige qu'on gagne et interdit qu'on jouisse,  
Maradona est un des rares à démontrer  
que la fantaisie peut elle aussi être efficace.

Eduardo Galeano

Le peu de morale que je sais,  
je l'ai appris sur les terrains de football  
et les scènes de théâtre  
qui resteront mes vraies universités

Albert Camus

Tous mes affectueux remerciements à Walid,  
Mohamed, Toussaint, Jed, Xavier, Clara, Michèle,  
Sabine, Sylvain, Michel, Isabelle et à tous ceux qui  
m'ont soutenue et accompagnée dans ce projet

## Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>P 5</b>
<b>I- Mais qui donc a eu cette idée saugrenue ? Chronique d'une rencontre improbable</b>	<b>P 7</b>
<b>1-Entre le cécifoot et ses enjeux...</b>	<b>P 7</b>
1-1 Quelques jalons de l'histoire politique du handicap	P 9
1-2 L'UNADEV, l'union nationale des aveugles et déficients visuels	P 12
1-3 Le service national du sport de l'UNADEV et le cécifoot	P 14
<b>2- ... Et l'atelier de pratique théâtrale</b>	<b>P 17</b>
2-1 Le théâtre comme je le vois	P 17
2-2 Le théâtre comme j'ai envie de le partager en atelier	P 20
2-3 Les ateliers comme je les pratique de manière générale	P 21
<b>3- L'hypothèse d'une convergence de projets</b>	<b>P 25</b>
3-1 Émergence du désir de mener un atelier avec des personnes en situation de cécité et de malvoyance	P 25
3-2 L'ouverture inattendue de la porte sur le cécifoot	p 26
3-3 Un atelier théâtre pour soutenir les objectifs définis dans le cadre du cécifoot	p 29
<b>II/ Comment rendre possible l'improbable ?</b>	<b>P 31</b>
<b>1-Prendre le temps de se découvrir</b>	<b>P 31</b>
1-1Prendre le temps de découvrir la structure et les joueurs	P 31
1-2Partager une pratique voyant-non-voyant	P 35
<b>2- Trouver un point de départ commun pour créer du désir</b>	<b>P 38</b>
<b>3- Créer les conditions de la rencontre</b>	<b>p 40</b>
3-1 Constitution du groupe	P 40
3-2 La salle	P 41
3-3 Le calendrier	P 41
3-4 Le transport	P 41
3-5 Transcription du texte en braille	P 42

<b>4- Le 18 janvier 2014, premier atelier</b>	<b>P 42</b>
4-1 Objectif de cet atelier	P 42
4-2 Prise de contact, définition du cadre de l'atelier et premier passage sur le plateau	p 43
4-3 Hypothèses sur les enjeux de l'atelier théâtre dans le cadre du cécifoot	p 48
<b>III-Était-ce si improbable et n'a-t-on pas simplement essayé de faire du théâtre?</b>	<b>P 49</b>
<b>1- Du rêve à la réalité</b>	<b>P 49</b>
1-1 Le projet	p 49
1-2 Le temps et l'équipe pour y parvenir	P 50
<b>2- Les répétitions</b>	<b>P 52</b>
2-1 Le cadre et l'esprit nécessaire au travail	p 52
2-2 Un processus lent et progressif	p 55
2-2-1 L'immobilisme	P 55
2-2-2 Recherche corporelle et travail à la table	p 55
2-2-3 Travail d'écoute et de perception du partenaire - Transmission de l'exploration corporelle	p 62
2-2-4 Travail sur l'interprétation	p 66
2-2-5 Encore l'immobilisme	P 70
2-2-6 Toujours l'immobilisme	P 70
2-2-7 Travail sans texte à la main, interprétation, construction de l'espace	p 71
2-2-8 Travail à la table, exploration corporelle, début de bout-à-bout	p 75
2-2-9 Bout-à-bout, mise au point des détails, pas de filage	P 77
<b>3- Beaucoup de bruit pour rien ?</b>	<b>P 80</b>
3-1 Ne pas s'arrêter aux premières impressions	P 80
3-2 Identifier le processus du projet au sein de l'Unadev	P 82
3-3 Écouter le retour des participants	P 84
3-3-1 les retours de Mohamed	P 85
3-3-1 Les retours de Walid	P 91
3-4 Tirer ses propres conclusions	P 96
<b>Conclusion</b>	<b>P 100</b>
<b>Annexes</b>	<b>P 104</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>P 111</b>

## Introduction

Depuis plusieurs semaines, je passe mes journées devant un ordinateur à essayer de rendre compte du chemin que j'ai fait avec le projet de théâtre que j'ai développé dans le centre d'entraînement de cécifoot de Lille. Plusieurs semaines pendant lesquelles j'ai mis de côté tous ceux avec qui j'aurais pu passer du temps. J'espère que ce mémoire leur donnera l'occasion de découvrir ce qui m'a portée pendant ce projet et ce que j'ai cherché à atteindre. J'espère qu'il est assez ouvert pour accueillir chacun.

Au cours de la saison 2013/2014, un atelier théâtre a été proposé à des joueurs dans le cadre de leur formation au centre d'entraînement de cécifoot de Lille. L'objet de ce mémoire est de comprendre les raisons d'une telle proposition et de relater cette expérience, de sa genèse à sa réalisation.

Il s'agit également de montrer comment une pratique artistique, développée dans un contexte où elle n'est pas attendue, comprend, s'approprie et reformule les questions, soulevées dans le contexte, à partir de ses propres moyens. Le mémoire tente de montrer comment le projet théâtre s'empare des problématiques de déstigmatisation et d'intégration sociale des personnes en situation de cécité et de malvoyance, soulevées par le cécifoot, et il rend compte des réponses proposées, avec le théâtre, où « un faire ensemble » à partir de rapports-au-monde singuliers est cherché.

Si le projet d'un atelier théâtre dans un centre de cécifoot apparaît assez improbable et incongru, le mémoire s'attache à montrer sa logique et le chemin parcouru pour qu'elle s'impose.

La première partie permet de découvrir les enjeux du contexte dans lequel s'est déroulé l'atelier théâtre, de voir en quoi le théâtre pratiqué dans l'atelier n'est pas étranger aux problématiques de ce contexte et enfin d'exposer comment a émergé l'idée d'une convergence possible de projets entre le cécifoot et le théâtre.

La seconde partie relate ce qu'il a fallu mettre en place pour que la rencontre entre ces deux univers, a priori assez éloignés, soit possible.

La troisième partie entre dans les détails de la pratique théâtrale dans le cadre du projet et essaie de tirer les conclusions de cette expérience.

La conclusion ouvre des perspectives sur une évolution possible de ce début d'aventure.

# **I/ Mais qui donc a eu cette idée saugrenue ?**

## **Chronique d'une rencontre improbable**

### **1- Entre le cécifoot et ses enjeux...**

Souvent lorsque je parle de cécifoot, je n'échappe pas à une réaction spontanée de mon interlocuteur qui me demande : mais qu'est-ce que c'est que ça ?

Le cécifoot, est l'adaptation du football pour les joueurs/joueuses non-voyants/non-voyantes qui sont aveugles ou qui ont une faible perception lumineuse (catégorie B1) et malvoyants/malvoyantes (catégorie B2-B3)<sup>1</sup>. Les joueurs évoluent avec des patchs oculaires et un bandeau sur les yeux pour assurer une égalité de situation perceptive. Ce sport permet l'affrontement de deux équipes composées de cinq joueurs sur des terrains aménagés, plus petits que les terrains de foot, seul le gardien de but est voyant. Chaque partie est répartie en deux mi-temps de vingt-cinq minutes pour les non-voyants et de vingt minutes pour les malvoyants. Les joueurs peuvent repérer le ballon au bruit émis par les grelots qu'il contient et situer les autres joueurs par leur signalement verbal. Il y a également un préposé au guidage, qui se trouve derrière le but adverse et indique à l'attaquant la position de la cage. Dans l'ensemble, les joueurs suivent les mêmes règles que celles du football classique, avec quelques adaptations, par exemple il n'y a pas de hors-jeu.

Ce n'est ni par passion du football ni par curiosité du monde de la cécité que j'ai découvert le cécifoot, mais par hasard. Mon beau-frère était l'entraîneur de l'équipe de France de cécifoot, celle qui a remporté en 2012 la médaille d'argent aux « Jeux paralympiques » de Londres et je suis allée assister à un

---

<sup>1</sup> B1 : Non-voyant

Joueurs aveugles ou ayant une faible perception lumineuse. Les joueurs évoluent avec des patchs oculaires et un bandeau sur les yeux.

B2-B3 : Malvoyant

Au niveau international : acuité visuelle maximum de 1/10e du meilleur œil après correction (tolérance au niveau national jusqu'à 2/10e) ou champ visuel de 20°

entraînement par curiosité. J'ai vu le match et ça m'a émue comme lorsqu'on est émue devant la beauté du geste, l'audace et la liberté des corps. Il faut imaginer : ils entrent sur le terrain un bandeau sur les yeux. Le coup d'envoi est donné. Ils jouent au foot. Et là comment ne pas se demander comment ils font. Comment peut-on gérer autant de données sans voir ? Repérer ses co-équipiers, ses adversaires, l'espace du terrain, le ballon, les buts, maîtriser la technique, gérer la vitesse. Je trouvais que c'était beau, émouvant et puis j'ai oublié qu'ils ne voyaient pas, je m'en moquais, je voulais surtout que l'équipe que je soutenais marque des buts. J'étais prise par le jeu moi qui ne connais rien au football.

Le hasard m'a mise devant ce match et m'a amenée pour la première fois à m'interroger sur un monde que je ne connaissais pas, celui de la cécité. Pour la première fois je me posais réellement la question de savoir comment on vit lorsqu'on ne voit pas.

Etant metteur en scène, j'ai rapidement projeté cette question sur un plateau de théâtre et il se trouve que le terrain de stage m'a permis de m'y confronter.

La structure qui organisait la rencontre de cécifoot à laquelle j'ai assisté est l'UNADEV, l'Union Nationale des Aveugles et des Déficiants Visuels. Pour comprendre ses enjeux, ses missions et le sens de son action dans le contexte social actuel, j'ai eu besoin de replacer sa création et son histoire dans une perspective historique. C'est pourquoi je débute par un rapide et très sommaire rappel de l'histoire politique du handicap que les lectures des livres de Pascal Doriguzzi<sup>2</sup> et de Henri-Jacques Stiker<sup>3</sup> m'ont permis de faire. Comprendre comment s'est construite la place faite aux personnes en situation de handicap dans notre société m'a permis de saisir les enjeux du cécifoot défendus par l'UNADEV.

---

<sup>2</sup> Pascal Doriguzzi, *L'Histoire politique du handicap de l'infirmes au travailleur handicapé*, L'Harmattan, 1994

<sup>3</sup> Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés*, Dunod, Paris 2013

## **1-1 Quelques jalons de l'Histoire politique du handicap**

Si aujourd'hui on ne peut plus parler d'exclusion des personnes en situation de handicap dans notre société, dans la mesure où leur est reconnu un statut social qui les inscrit dans le champ social, il n'en demeure pas moins que la question de leur intégration réelle au sein de la cité reste sinon entière du moins encore sérieusement posée.

Depuis la première guerre mondiale la société a changé son rapport avec ceux qu'elle appelait jusque là : les infirmes. Le devoir de réintégration dans le tissu social des soldats mutilés à vie à l'issue de la guerre va ouvrir la voie à un certain nombre de mesures législatives à l'origine de la définition du travailleur handicapé. Ce sont notamment les lois de 1919 et 1924.

Jusqu'à la première guerre mondiale, les infirmes, pour reprendre le vocabulaire de l'époque, sont tenus à l'écart de la société industrielle même si il leur est reconnu un droit à l'assistance avec la loi de 1905 qui définit une prise en charge « des vieillards, des infirmes et des incurables ». Avec les mesures prises en faveur des mutilés de la guerre qui suivent celles des accidentés du travail se développe, dans l'Entre-deux-guerres, sur des initiatives privées, une prise de conscience d'une nécessité d'intégrer également dans le champ social l'ensemble des infirmes civils. Il faut attendre l'avènement de l'Etat-Providence dans les années 50 pour que l'origine de la déficience civile, professionnelle ou militaire de l'infirmité ne soit plus un critère d'attribution d'aide et que s'uniformisent les dispositifs d'aide sociale en faveur de ceux qu'on appelle désormais « les handicapés ». L'apparition du concept de handicap à cette époque permet à la fois de nommer ses différentes formes et ses conséquences sociales.

Depuis les années 50, il y a eu une évolution dans la manière de poser la question de l'intégration des personnes en situation de handicap. S'il y a eu une intention affirmée de « trouver une place » dans la société aux personnes handicapées en favorisant leur emploi avec la loi de 1957, il s'est plutôt produit leur ségrégation dans des lieux spécialisés : les Ateliers de Travail Protégé (ATP) et les Centres d'Aide par le Travail (CAT). La loi de 1975 a tenté de rééquilibrer cette situation qui préservait de l'exclusion mais marginalisait les

personnes concernées. Elle a affirmé la nécessité d'une intégration professionnelle et sociale en milieu ordinaire. La loi de 2005 constitue une dernière grande étape dans cette question de l'intégration en définissant *l'égalité des droits et des chances des personnes handicapées*. Elle met en perspective tous les espaces de la vie sociale : scolaire, emploi, accessibilité au cadre bâti, transports, nouvelles technologies, accueil et informations, évaluation des besoins, reconnaissance des droits. Elle reconsidère que « *constitue un handicap, toute limitation d'activité ou restriction de participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne en raison d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un polyhandicap ou d'un trouble de santé invalidant.* ». Le cadre de la définition est volontairement large pour pouvoir gérer les différentes situations de handicap et répondre à la perte d'autonomie des personnes. La loi met également en avant la situation de handicap dans la société plus que le handicap lui-même ce qui redéfinit la responsabilité du social dans la production du handicap.

Si la loi pose les intentions de la société française, il n'en demeure pas moins un écart avec sa pratique. Cela nécessite une action militante en faveur de l'intégration des personnes en situation de handicap.

On peut en effet remarquer que depuis la fin de la première guerre mondiale et le développement de la logique productiviste, il y a plutôt une réticence des employeurs à embaucher un travailleur handicapé qu'ils jugent souvent préjudiciables à la compétitivité.

Les employeurs préfèrent souvent échapper légalement à l'embauche d'un travailleur en situation de handicap en versant ce qu'on appelle aujourd'hui une « contribution libératoire ». Depuis les années 1920, le travailleur en situation de handicap est la plupart du temps davantage considéré comme un enjeu humanitaire qu'un partenaire professionnel. Il a une minoration de son salaire qui compense le défaut estimé de rendement et il occupe la majorité du temps des postes subalternes.

On peut noter également pour comprendre le contexte d'action de l'UNADEV que depuis les années 1920, se développe de la part de l'Etat une double logique en direction des personnes en situation de handicap : celle de l'indépendance économique avec des mesures en faveur de l'emploi et celle de l'assistanat avec les mesures d'octroi de pensions, d'indemnités, d'allocations et de revenu minimum. Le fait est que le statut professionnel du travailleur handicapé et sa faible rémunération l'empêchent souvent de se passer de l'aide sociale pour vivre.

En cela la question des handicapés a rejoint celles de tous les précaires produits par le système capitaliste. Si on suit l'analyse de Pascal Doriguzzi « La société industrielle se modifie dans ses procès de travail, précarisant et appauvrissant de larges couches de la population, élargissant le champ de l'assistance. Les handicapés deviennent comme tout le monde, rejoints par des travailleurs valides dans le chômage de longue durée, non que leur statut social s'améliore, mais parce que la société industrielle sort de la crise des années 80 en normalisant les assistés. (...) Devenant comme les autres mais dans le même statut, le handicapé des années 80-90 connaît l'indistinction, une des formes de ce que Henri-Jacques Stiker appelle l'« effacement ». Le traitement contemporain du handicap produit le mythe d'une égalité par la compensation juridique du désavantage. »<sup>4</sup>

En 2014, la personne en situation de handicap possède donc un statut social qui l'inclut dans le champ social mais elle demeure niée par une politique pensée presque exclusivement en terme d'intervention financière et non en vue d'une réelle ouverture de la société aux gens différents. C'est à partir de ce constat que L'UNADEV a construit son action autour du cécifoot.

---

<sup>4</sup> Pascal Doriguzzi, *L'Histoire politique du handicap de l'infirmes au travailleur handicapé*, L'Harmattan, 1994, pg 166 167 168.

## **1-2 L'UNADEV, l'union nationale des aveugles et des déficients visuels**

### **Création et évolution de l'Association**

Comme nous l'avons vu, les mesures en faveur des mutilés et des invalides de guerre et des invalides du travail mises en place au niveau de l'Etat à partir des années 1920 ont encouragé des associations à se créer pour offrir aux invalides civils des services et des réponses à leurs besoins qui n'étaient jusque là pas couverts par l'Etat.

C'est dans ce contexte que Jules Hourcade crée L'union des aveugles le 16 Novembre 1929. Il voulait apporter une réponse civile aux besoins physiques et moraux quotidiens des aveugles et des malvoyants dans le département de la Gironde. Dans les années soixante, l'association étend ses actions à la région Aquitaine. Elle prend alors le nom d'union des aveugles du sud-ouest (UASO) et devient membre de la fédération des aveugles et handicapés visuels de France (FAF). Ce changement correspond à l'arrivée de Pierre Furet au poste de président et à sa proposition de vendre des calendriers pour augmenter les ressources financières de l'association. Aussi surprenant que cela puisse paraître la vente des calendriers est lucrative et permet l'essor de l'association et la réalisation d'un premier projet ambitieux : le financement d'une maison de retraite. L'association peut financer dans les années 80 une école de chiens guides d'aveugles ainsi qu'un service d'aide à l'insertion professionnelle. Dans les années 90, la mode des calendriers n'étant pas encore passée, l'association peut construire son siège social à Bordeaux et développer un service des sports. En 2000, elle devient l'union des aveugles et déficients visuels en raison des actions menées au-delà de son territoire d'implantation.

Mais le goût pour les calendriers ne résiste pas aux années 2000 et l'association doit entamer une mue pour poursuivre ses activités et trouver d'autres moyens de financement. Sous l'impulsion du nouveau président René Breton et du directeur Franck Lafon, l'association prend un nouveau cap avec la téléprospection. Le système de don et de parrainage permet aux activités de l'association de se développer et de s'étendre à toute la France par le biais de centres d'activités. En 2006, l'association devient l'union nationale des aveugles et déficients visuels (UNADEV) ; elle inaugure des centres d'activité à Pau,

Roubaix, Lyon et Boulogne-Billancourt. Développant une collecte de ressources dans toute la France, elle est radiée en 2006 de la FAF dont la charte précise que « les associations doivent s'engager à terme à ne pas développer d'activités dans des régions qui ne relèvent pas de leur responsabilité territoriale ». Elle demande alors à être reconnue comme association d'assistance et de bienfaisance, afin de bénéficier à nouveau du droit de recevoir des legs, ce qu'elle obtient le 31 août 2007.

### **Les missions de L'UNADEV**

L'association a trois grands axes de mission :

- Une mission d'aide par le biais des trois écoles de chiens guides d'aveugles, des auxiliaires de vie, de l'accompagnement social des bénéficiaires, de la formation et de l'insertion professionnelle, des loisirs et de la culture, des activités sportives
- Une mission de lutte contre la maladie avec la prévention du glaucome et la recherche médicale et technologique.
- Une mission de sensibilisation des publics.

### **L'Organisation et les moyens de L'unadev**

En 2011, l'UNADEV compte 257 salariés, répartis entre son siège à Bordeaux, son réseau des 5 antennes locales de Toulouse, Roubaix, Pau, Lyon et Boulogne-Billancourt et la maison de retraite.

L'association est dirigée par un directeur général sous l'autorité duquel sont placés six services : la direction administrative et financière ; le service chargé de l'informatique et des campagnes de collecte ; le service chargé de la saisie des dons ; le service « Colin Maillard » qui regroupe les délégués chargés localement du démarchage à domicile ; le service communication ; le service de coordination des centres d'activités locaux.

Elle dispose de ressources totales de 28 M€ dont 78,2% viennent de donateurs. L'indépendance financière de l'association lui donne une grande liberté dans la définition et la mise en œuvre de ses objectifs Elle compte 399 112 donateurs, 1 364 adhérents et environ 100 bénévoles au siège.

### **1-3 Le service national du sport de l'UNADEV et le cécifoot**

J'ai découvert l'UNADEV par le biais du cécifoot et c'est à travers les analyses et les actions de Toussaint Akpweh, directeur du service national du sport et chargé de développement de missions pour l'intégration des déficients visuels et des aveugles dans le monde du travail que j'ai approché la structure et le développement concret de ses missions. Je ne sais pas si elles sont révélatrices d'une pensée globale de l'association, n'ayant pas trouvé de textes fondateurs de l'association hormis les statuts qui sont très généraux mais ce sont sur elles que je me base pour exposer la stratégie de l'UNADEV.

Pour fonder son action, Toussaint Akpweh part de différentes analyses :

Il fait le constat, déjà évoqué précédemment à partir des analyses de Pascal Doriguzzi et d'Henri-Jacques Stiker, que la mise en place par l'Etat d'une réponse financière à la question du handicap par le biais notamment de deux allocations principales, l'allocation pour adulte handicapé et l'allocation compensatrice de tierce personne, ne règle pas la question de l'intégration des personnes en situation de handicap et la façon de considérer les différences dans notre société. Il considère que l'Etat n'apporte qu'une réponse financière à la question politique du vivre ensemble sans se charger de définir la finalité sociale de ses actions. Pour être plus claire, on pourrait résumer cela par « Reçois l'assistance et tais-toi ». Or il constate un besoin, de plus en plus exprimé de la part des aveugles et des déficients visuels, d'intégrer tous les domaines de la vie sociale et d'être accompagné pour trouver une dynamique de vie, un épanouissement et une réalisation personnelle au sein de la société et non à sa marge.

Son expérience en vue de l'intégration des déficients visuels et des aveugles dans le monde du travail le conforte dans l'idée que malgré les mesures législatives, il reste encore beaucoup de préjugés et d'a priori de la part des employeurs sur les capacités des déficients visuels et des aveugles à occuper des fonctions professionnelles. Il pense que pour parvenir à une intégration réelle des personnes déficientes visuelles et des aveugles, il faut travailler sur l'image qu'en a la société et parvenir à faire la démonstration de leurs capacités.

Son projet s'inscrit, dans le « modèle social » du handicap selon lequel le handicap relève davantage du collectif et du politique que de l'individuel et du médical. Il vise à développer les conditions d'autonomie des personnes malvoyantes ou non-voyantes et à défendre l'idée que « ce ne sont pas les déficiences individuelles qui créent le handicap mais l'organisation d'une société faite par les valides pour les valides »<sup>5</sup>.

Dans le cadre de ses missions à l'Unadev, Toussaint Akpweh a l'objectif de changer le regard que la société porte sur la cécité et la déficience visuelle, de permettre une réelle intégration dans le milieu ordinaire des déficients visuels et des aveugles et de poser les bases pour une évolution de l'organisation sociale en vue de développer l'autonomie de tous au sein de la cité.

La stratégie spécifique développée à partir du cécifoot tente de répondre à ces différentes nécessités de « déstigmatisation<sup>6</sup> et d'intégration sociale ».

Dans une société qui érige le sport en mythe, choisir de se positionner dans l'espace sportif permet d'accéder à un espace public et d'y avoir un impact symbolique fort pour changer le regard porté sur les capacités des personnes aveugles et malvoyantes et sur la place qu'elles peuvent prendre dans la société. Les moyens choisis pour changer les représentations sociales du handicap ne relèvent pas du militantisme classique et de la revendication mais s'appuient sur l'exposition des faits. Il s'agit de montrer, par le sport, les capacités des

---

<sup>5</sup> Pierre Dufour, *L'expérience handie*, Grenoble, PUG, 2013, pg 45

<sup>6</sup>Pour comprendre le terme de déstigmatisation, il faut revenir sur ce que dit Erving Goffman du stigmaté : « Dans tous les cas de stigmaté, on retrouve les mêmes traits sociologiques : un individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de (ceux ) qui le rencontrent et les détourner de lui, détruisant ainsi les droits qu'il a vis-à-vis d'(eux) du fait , de ses autres attributs. Il possède un stigmaté, une différence fâcheuse d'avec ce à quoi (ceux qui le rencontrent) s'attendent. (Ceux-là), qui ne divergent pas négativement de ces attentes particulières (sont qualifiés) de normaux ». Déstigmatiser revient à faire prendre conscience de la construction sociale du stigmaté et à lutter contre les préjugés qui y sont liés et qui sont source d'exclusion ou de marginalisation.

Erving Goffman, *Stigmaté, les usages sociaux des handicaps*, Les Editions de nuit, 1975, p15

personnes en situation de cécité ou de malvoyance au grand public en le mettant face aux performances produites. « Il s'agit de faire voir et de faire savoir au lieu de revendiquer »<sup>7</sup>. « C'est une nouvelle posture de lutte contre le stigmatisme qui consiste à convaincre de la capacité (des personnes aveugles ou malvoyantes) à prendre place dans le social en la prenant plus qu'en demandant qu'on leur en fasse une »<sup>8</sup>. Prendre place dans le social veut également dire œuvrer pour une réelle intégration<sup>9</sup> qui consiste à être dans les espaces dits ordinaires. Je développerai ce point dans la 2<sup>ème</sup> partie.

Le cécifoot entre dans une stratégie spécifique pour atteindre les objectifs fixés dans le cadre de l'UNADEV. Toussaint Akpweh continue de réfléchir à d'autres moyens de les atteindre. Dans cette perspective, le théâtre pourrait être un nouvel outil dans le cadre de ses missions.

Il s'agit de voir, dans la prochaine partie, si et comment le théâtre que je pratique et que je partage peut entrer en résonance avec les divers objectifs de l'UNADEV.

---

<sup>7</sup> Anne Marcellini, *Des vies en fauteuil... Usages du sport dans les processus de déstigmatisation et d'intégration sociale*, Paris, Editions CTNERHI, 2005, pg 150

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> « **Assimiler** c'est un acte de l'esprit qui considère une chose comme semblable à une autre  
S'assimiler c'est devenir semblable à, se fondre dans...

Effacement des différences au profit du développement des similitudes  
processus de transformation unilatéral

**Insertion** est plus floue. Notion molle, polysémique, portant régulièrement à confusion

Action de mettre dans. Idée initiale est de mettre quelque chose dans quelque chose, ou au milieu d'autre chose, ou entre d'autres choses

Le processus d'insertion ne contient en lui-même aucune transformation

Le terme ne désigne rien d'autre que le processus de mise en contact et la mise de coexistence.

Le terme **intégration** contient la racine intégrer qui signifie entier, complet. Et une partie intégrante est définie comme une partie sans laquelle l'ensemble ne serait pas complet.

Le verbe intégrer signifie faire entrer dans un ensemble en tant que partie intégrante. Intégrer c'est comprendre au sens de prendre avec

L'opération d'intégration comporte une part de renouvellement de ce qui préexistait.

L'intégration est un processus d'ajustement réciproque entre des éléments qui se modifient les uns les autres pour donner naissance à un nouveau tout »

Anne Marcellini, *Des vies en fauteuil... Usages du sport dans les processus de déstigmatisation et d'intégration sociale*, Paris, Editions CTNERHI, 2005, pg 26

## 2- ... Et l'atelier de pratique théâtrale

### 2-1 Le théâtre comme je le vois

Ce que je sais du théâtre, je l'ai appris dans les salles devant les spectacles qui m'ont bouleversée et sur les plateaux comme assistante à la mise en scène puis comme metteur en scène. Je me suis formée par infusion et capillarité dans le noir de la salle de La Rose des Vents, La Scène Nationale de Villeneuve d'Ascq.

J'ai été nourrie aux spectacles des flamands comme ceux de Jan Fabre, de Jan Lauwers et d'Alain Platel. Un théâtre qui s'est inventé en-dehors de toute tradition théâtrale et en dehors des cadres institutionnels, ce qui lui a donné une grande liberté. Il a proposé des formes nouvelles où l'acteur est considéré comme autonome et créateur plutôt que comme un exécutant. Dans ce théâtre, la représentation a quelque chose du "rituel live" partagé, débarrassé de toutes les conventions théâtrales, l'interprétation privilégie une forme d'immédiateté et de spontanéité et un jeu « sans effort » où se mêlent la fiction, le réel et le présent. Dans ce théâtre, la présence des corps est prédominante, les frontières entre le théâtre, la danse et la musique tombent et la matière textuelle est souvent fragmentaire, faite de collages et de montages. Pour donner une référence c'est ce qu'on a appelé le théâtre post-dramatique.<sup>10</sup>

J'ai également été nourrie du travail de Jean-Michel Rabeux dont j'ai été assistante pendant 8 ans. Là encore c'est un théâtre hors des conventions et de l'académisme théâtral, où l'acteur est créateur, la psychologie bannie, la notion de personnage absente, et surtout où le corps est premier. C'est un théâtre qui cherche à exprimer ce qu'habituellement on tait, un théâtre du secret qui cherche à atteindre le spectateur dans son intimité, un théâtre qui « revendique la liberté du rêve pour dire le réel autrement que le réalisme ne le fait, ce qui ne veut pas dire mieux, mais ailleurs, un théâtre qui s'écrit à même le plateau, se brouillonne, se rature et s'invente non sur la feuille blanche mais sur les

---

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater, Frankfurt am Main, verlag der Autoren*, 1991. Traduction française, *Le Théâtre postdramatique*, trad Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

planches de la scène , un théâtre qui se veut sans concession de pensée ni tape-à-l'œil de forme, mais où un jeune banlieusard sans culture ne s'ennuie pas ». <sup>11</sup>

La scène flamande et le théâtre de Jean-Michel Rabeux ont forcément coloré mon esthétique théâtrale et je peux dire que mon théâtre s'inscrit plutôt dans ces familles-là.

Mon savoir est pratique et empirique et c'est à partir de mon expérience que je définis le théâtre.

Le théâtre c'est avant tout une réaction à l'insatisfaction que me procure le monde. « Je le regarde et je trouve que ça ne tourne pas rond. J'écoute la radio, je lis les journaux, je pose les yeux autour de moi pour trouver de l'enthousiasme et de l'optimisme mais il faut avouer que ça ne saute pas aux yeux. Non vraiment, il n'y a pas de quoi se réjouir mais je ne veux pas être triste. Je ne veux pas que la logique dominante me bouffe mon espoir d'un monde plus juste, plus doux et plus tolérant. Alors je fais du théâtre »<sup>12</sup>.

Heiner Müller disait en citant Jean Genet :

« L'unique chose que puisse accomplir une œuvre d'art, c'est d'éveiller la nostalgie d'un autre état du monde. Et cette nostalgie est révolutionnaire »<sup>13</sup>

Le théâtre c'est aussi pour moi une question sans réponse, une énigme à laquelle je cherche une forme pour la partager avec le public. Pour mettre en forme cette question, je pars de mes troubles, de mes peurs, de mes rires, de mes désirs, de mon imaginaire, de ce qui est le plus intime pour rencontrer la part intime du public. Lorsque je dis « intime », je ne veux pas dire mettre mon nombril sous les projecteurs, je veux simplement dire chercher au plus profond de moi ce qu'on cache habituellement pour essayer d'atteindre cet endroit secret chez l'autre qui est certainement celui où on peut le plus se comprendre.

Le théâtre c'est le lieu où on prend le temps de regarder des êtres humains, pour le meilleur et pour le pire. Il a pour origine un mot grec, le theatron qui « est le

---

<sup>11</sup> Jean-Michel Rabeux, *Mon théâtre c'est quoi ?*, 1994.

<sup>12</sup> Extrait d'édition de Sophie Rousseau pour Nomade 2013/2014.

<sup>13</sup> Heiner Müller, *Erreurs choisies, textes et entretiens*, L'Arche, 1988, pg 108

lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit. Le théâtre est un point de vue sur un événement : un regard, un angle de vision et des rayons optiques le constituent »<sup>14</sup>. C'est une invitation à avoir un point de vue sur la condition humaine, c'est-à-dire sur le fait d'être un homme dans le monde, de savoir qu'on va mourir et de chercher à donner un sens au fait d'être là. Secrètement j'espère que ce point de vue permet de désirer un état du monde plus doux, plus juste et plus tolérant.

Le théâtre repose avant tout sur l'acteur qui peut nous faire croire à « la mort sans mourir, au meurtre sans tuer, à l'oppression et à la violence sans blesser personne »<sup>15</sup>, au désir, à l'amour au désespoir sans désirer, aimer, désespérer vraiment. Le théâtre c'est un jeu commun entre les acteurs et les spectateurs qui consiste à savoir que tout est semblant et à y croire quand même. Pour que le jeu fonctionne il faut l'art de l'acteur. Il faut qu'il fasse voir, entendre, sentir quelque chose de lui à travers son jeu. C'est lui qui donne chair aux mots à partir de son corps, de ses rêves, de son imaginaire, de sa vision du monde. C'est lui-même que l'acteur balance sur le plateau, c'est sa singularité qu'il offre au public. Ce qui m'intéresse au théâtre, c'est que l'acteur est invité à mettre en jeu une part intime de lui-même sans être dans la confiance personnelle ni l'égotisme ou l'auto délectation et qu'il peut l'échanger par le biais du plateau avec les partenaires et avec le public.

Le théâtre est en effet avant tout une rencontre unique entre des spectateurs dans la salle et des acteurs sur le plateau. Cette rencontre dure le temps de la représentation. Lorsque les lumières de la salle se rallument, elle est destinée à survivre dans la mémoire de chacun comme chaque moment passé de vie.

Le théâtre comme je le vois et l'UNADEV

La façon dont je conçois le théâtre permettrait d'envisager qu'il puisse être le lieu d'un autre regard porté sur les situations de cécité et de malvoyance. Il

---

<sup>14</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pg 359

<sup>15</sup> Jacques Delcuvellerie, *Et cette nostalgie est révolutionnaire*, intervention au colloque Prospero à Tempere, 2010.

pourrait être attendu de ce nouveau point de vue un questionnement des spectateurs sur leurs rapports à la différence et sur la façon de l'envisager dans notre société. Pour que cela devienne réellement un projet théâtral que j'aurais envie de monter, il faudrait que cette question devienne centrale pour moi au point d'avoir envie de la mettre sur un plateau. Il faudrait que je me l'approprie. Il resterait aussi à savoir quelle forme artistique trouver pour y parvenir et dans quel contexte je pourrais la chercher.

## **2-2 Le théâtre comme j'ai envie de le partager en atelier**

J'ai découvert le théâtre au début des années 90 quand il y avait encore une volonté politique de soutenir l'art dans la cité et de faire en sorte qu'une rencontre soit possible entre les œuvres, les créateurs et les publics. On parlait d'action et de démocratisation culturelles. J'ai découvert le théâtre grâce à elles. Il s'agissait de permettre qu'il y ait devant des spectacles exigeants dont la forme fait remonter le fond à la surface, donc devant des spectacles inattendus, des spectateurs également inattendus, ceux qu'on ne trouve habituellement pas dans les salles de spectacles. Un des moyens possibles de cette rencontre étaient de proposer des ateliers de pratique artistique avec ces créateurs et de pouvoir faire entrer des spectateurs dans leur démarche de création. J'ai gardé cette exigence-là dans mon travail de metteur en scène et propose régulièrement des ateliers de pratique artistique qui permettent dans le temps un réel travail de plateau et une découverte de ma démarche artistique.

L'objectif de ces ateliers est donc artistique. J'aime ce que Bergson écrit à propos de l'artiste. Il dit que l'artiste « essaie de faire éprouver ce qu'il ne peut faire comprendre ». Dans cette optique, il produit une forme sensible propre à ce qu'il veut rendre de sa perception du monde et qui atteint le spectateur davantage par les sensations et l'émotion que par la raison. La visée de l'atelier va être de trouver, par un travail commun avec les participants, une mise en forme sensible de ce sur quoi on travaille pour la transmettre au public. Ce qui est important c'est que les participants parviennent collectivement à créer une

chose commune, riche de leurs différences, qu'ils vont partager avec le public. C'est peut-être, là, l'utopie du théâtre.

### L'atelier théâtre et l'UNADEV

L'atelier théâtre tel que je le conçois pourrait être envisagé comme un terrain de recherche artistique sur une nouvelle thématique centrée autour des questions portées par l'UNADEV.

## **2-3 Les ateliers comme je les pratique en général**

### **Le point de départ**

Le point de départ du travail, dans mes ateliers, est souvent un texte, une thématique ou un ensemble de fragments de textes autour d'une question qui permettent de situer le projet qu'on va partager. Mon travail est de proposer différents axes de recherche et pistes d'exploration à tester pour une mise en scène à venir. Les choix dramaturgiques se font au fur et à mesure des séances.<sup>16</sup>

### **L'esprit de l'atelier**

Au début de l'atelier et régulièrement au cours des séances, je rappelle que je ne sais pas ce qu'on va trouver et que je suis comme eux en situation de recherche. Nos répétitions sont un processus dans lequel on va opérer petit à petit des choix qui ont été expérimentés. Je pose d'emblée le fait que le metteur en scène n'est pas dans une position de savoir et donc de pouvoir avec les partenaires artistiques mais dans une collaboration. Tout s'invente à partir du plateau. J'insiste sur le fait qu'il n'y a pas de réponse juste et qu'il faut accepter d'errer vers des possibilités, qu'il faut parfois tenter le pire pour avoir le meilleur et qu'il n'y a jamais de jugement sur la personne qui fait une proposition.

Je pense qu'il faut avoir l'exigence et d'ambition d'atteindre la qualité d'un spectacle dans ce qu'il doit avoir de polysémique, ne pas reculer devant le

---

<sup>16</sup> La dramaturgie consiste à mettre en place les matériaux textuels et scéniques, à dégager les significations complexes du ou des textes en choisissant une interprétation particulière, à orienter le spectacle dans le sens choisi. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pg 106

travail que ça demande en répétition, ce qui n'enlève pas le plaisir, et chercher à en faire un véritable enjeu pour chacun et pour le groupe.

### **L'évolution de l'atelier**

La nature du travail va évoluer en fonction des séances. Dans les premières séances, il va s'agir de constituer le groupe, de le mettre en confiance et de poser l'esprit du travail. Puis rapidement le contenu de l'atelier va être proposé en vue de la recherche pour le plateau. On travaille séquence par séquence en cherchant à trouver chaque moment « de la restitution publique ». Je parle de restitution publique pour ne pas dire spectacle car si on tend vers la qualité, on n'a jamais, en atelier, les conditions temporelles et matérielles pour faire un spectacle. Puis les séances vont consister à enchaîner plusieurs séquences trouvées pour les retravailler, en préciser l'enchaînement, le rythme, réinventer de nouvelles propositions. Au moment des dernières séances, on va faire des filages, c'est-à-dire qu'on enchaîne l'ensemble « de la restitution publique » comme si on était en public pour affiner le travail. Après chaque filage, il y a des « notes » précises qui permettent de se mettre d'accord sur ce qu'il faut améliorer pour le filage suivant. Cela jusque la présentation.

### **Faire traverser l'expérience du jeu**

Souvent avec des acteurs professionnels, je travaille à partir de la position subjective qu'ils proposent dans le travail et qui est la matière première de l'interprétation. Avec des amateurs, je vais créer les conditions pour qu'ils se sentent autorisés à partir d'eux pour jouer et à se positionner comme sujet. Je ne cherche pas à faire apparaître des personnages par le jeu mais à permettre aux comédiens d'être pleinement ce qu'ils sont sur le plateau.

Je dois remarquer qu'avant de faire le mémoire pour le DU, je faisais les choses de façon empirique constatant que j'arrivais à mes fins sans savoir pourquoi ça fonctionnait et sans m'être vraiment posé la question. Je le faisais parce que je l'avais vu faire. Les cours du DU m'ont permis de penser la question du corps, et de comprendre peut-être pourquoi je fais les choses et surtout d'envisager à l'avenir comment je pourrai les faire évoluer.

Je vais faire allusion à la théorie dans la mesure où elle me permet d'expliquer pourquoi je fais les choses.

Dans notre culture occidentale lorsque nous parlons de corps, nous l'associons à « une entité matérielle anatomique descriptible et univoque dans son opposition à l'esprit ou à l'âme »<sup>17</sup>. Or ce terme est insuffisant pour rendre compte de la part sensible de notre vécu et de notre ressenti. C'est pourquoi depuis Merleau Ponty, des penseurs comme Michel Bernard ont élargi la notion de corps et créé le concept de corporéité qui est la coexistence du corps et du monde à travers la perception et les sensations. Le corps bouge et évolue constamment, il est le lieu d'un échange avec l'environnement. La corporéité résulte du lien avec l'espace, les autres. « C'est une manière, faite de mille manières, singulière d'agir-percevoir au sein d'un environnement qui va façonner une corporéité »<sup>18</sup>. Pour des raisons de simplicité, désormais lorsque j'écrirai corps, il faudra penser corporéité.

Comme je l'ai écrit ce qui me touche chez un acteur et ce que je cherche à donner à voir est sa personnalité et la singularité de sa présence, à lui-même et au monde. Elles se construisent à partir de sa connaissance du monde qui, si on s'inscrit dans une pensée phénoménologique, passe par son expérience du monde donc par ses sensations et ses perceptions. Le corps est donc l'instrument de travail de l'acteur à un double niveau : celui qui lui permet de convoquer son expérience du monde et de la mettre sur le plateau à partir de son ressenti et celui par lequel indépendamment de sa volonté sa singularité transparait. En effet la posture corporelle est « la cristallisation des attitudes accumulées dans notre rapport au monde »<sup>19</sup>.

Le travail de l'acteur consiste aussi en cette capacité à faire « comme si c'était la première fois » à chaque fois qu'il joue et à trouver une authenticité et une spontanéité dans ce qu'il fait alors que tout est décidé. Il doit être capable d'une présence au monde et à lui-même extrêmement aigüe pour être « ici et

---

<sup>17</sup> Cours de Christine Roquet, *Encore le corps ?*, 2013.

<sup>18</sup> *idem*

<sup>19</sup> Hubert GODARD, *Des trous noirs*, entretien avec Patricia KUYPERS, in *Scientifiquement danse*, Nouvelles de danse, N°53, Contredanse, Bruxelles, 2006.

maintenant » à chaque instant du jeu. Revenir au corps est encore le moyen le plus concret pour y parvenir.

La conduite de mes ateliers se fait de façon progressive et se construit autour du fait que le théâtre c'est du corps, du ventre et de la tête en même temps ou pour le dire plus conceptuellement de la corporéité. J'utilise le travail corporel et perceptif comme support pour le théâtre de texte pour les raisons que je viens de développer.

Hubert Godard, dans une approche systémique<sup>20</sup> de la corporéité analyse les processus dynamiques qui y sont en jeu en lien avec l'environnement. Il distingue quatre structures à partir desquelles on peut voir comment une pratique aborde le corps :

- La structure somatique qui relève de l'anatomie et de la physiologie,
- La structure coordinative qui concerne les coordinations,
- La structure perceptive qui permet à l'individu de percevoir et de se percevoir lui-même
- La structure psychique qui a trait au lien entre la vie du corps et la vie psychique de l'individu.

Dans ma pratique théâtrale et la direction d'acteur, j'aborde le corps à partir des structures perceptive et psychique. Le corps de l'acteur m'intéresse tel qu'il est, je ne cherche pas à le transformer, c'est pourquoi je n'aborde pas le corps dans ma pratique à partir des autres structures.

La dernière partie du mémoire permet de voir concrètement les axes de travail que je prends dans mes ateliers.<sup>21</sup>

#### La pratique de l'atelier et l'UNADEV

La place accordée à l'acteur dans mes ateliers permettrait d'envisager, dans l'hypothèse d'un travail avec l'UNADEV, une réflexion et une recherche commune avec des personnes en situation de cécité et de malvoyance. Ce qui est

---

<sup>20</sup> C'est-à-dire qui considère un ensemble organisé de rapports entre divers éléments dans lequel la variation d'un élément influence l'ensemble des éléments de la structure.

<sup>21</sup> Voir p 54, point III, 2-2

la condition sine qua non pour mener un projet qui questionne d'une manière ou d'une autre le rapport à la différence.

Le corps me semble être le point qui pourrait cristalliser mes questions dans le cadre d'un atelier avec des personnes en situation de cécité et de malvoyance du fait de leur différence de perception.

Pour conclure, je peux dire que ma pratique et ma conception du théâtre pourraient offrir un cadre possible de travail dont l'objet pourrait converger avec les questions posées par Toussaint Akpweh au sein de L'UNADEV. Le fait de l'envisager a été le fruit d'une évolution progressive.

### **3- L'hypothèse d'une convergence de projets**

#### **3-1 Emergence du désir de mener un atelier de théâtre avec des personnes en situation de cécité et de malvoyance**

Je n'avais pas envisagé, en allant voir un match de cécifoot, que je travaillerais un jour sur un plateau avec des personnes aveugles ou malvoyantes. Simplement parce que, en général, le travail d'atelier que je mène se fait en direction d'un public potentiel de théâtre et que, dans mes représentations, je n'imaginai pas que des personnes aveugles puissent avoir un intérêt pour un art en grande partie visuel. Le fait d'assister à ce match m'a fait réfléchir à ma pratique théâtrale à partir des questions que je me posais en regardant les joueurs pendant le match.

Je me demandais comment ma pratique, dans ses choix de formes et de textes, pouvait être réinterrogée par le fait que les interprètes n'aient pas la même perception que la mienne. En effet, si l'acteur est créateur, il faut qu'il puisse se projeter dans des textes qui font sens pour lui, or, si on est attentif, dans beaucoup de textes les références visuelles sont dominantes. Quelle matière choisir ? Est-ce que jouer « sans voir » change l'interprétation, le rapport au partenaire, le rapport à l'espace ? Est-ce qu'une perception différente crée un

imaginaire différent ? Comment prendre en compte cette réalité pour inventer « ailleurs » une forme qui soit sensible pour tous ? Qu'est-ce que ça signifie se donner à voir quand on ne voit pas ? Comment penser une pratique qui se base beaucoup sur le visuel ? Est-ce qu'il faudrait inventer un nouveau dispositif pour le spectateur ? Comment penser un spectacle qui prenne en compte le fait que sur le plateau et dans la salle il y ait des personnes en situation de cécité ? Doit-on se poser la question ?

Je savais qu'en me posant ces questions, je présumais que la cécité induisait forcément un changement pour la pratique alors que peut-être il n'en était absolument rien et qu'au fond il ne fallait pas trop anticiper et ne pas se laisser gagner par les préjugés.

J'en étais là de mes réflexions lorsqu'il a fallu se déterminer pour un projet de terrain dans le cadre du DU. Il est vrai que dans l'optique de déplacer ma pratique dans des cadres où elle serait peu attendue, j'avais envie d'aller hors des endroits habituels pour moi que sont le secteur social, associatif, les foyers d'hébergement pour personnes âgées, les écoles, les collèges, les lycées. J'avais envie d'une expérience radicalement différente qui me permette de découvrir une nouvelle réalité. C'est comme ça que m'est revenu ce désir d'explorer le plateau avec des personnes en situation de cécité. J'en ai donc discuté avec Toussaint Akpweh de l'UNADEV en juin 2013. Il y a d'abord eu une discussion téléphonique informelle puis un rendez-vous en Août au cours duquel nous avons pris le temps d'échanger chacun sur nos pratiques et de voir si un projet commun était envisageable. Nous avons essayé de voir avec quelles structures et quels publics cela serait possible dans le cadre de l'UNADEV et au bout de la discussion, Toussaint Akpweh m'a prise au dépourvu en me proposant de faire du théâtre un module de formation du centre d'entraînement de cécifoot de Lille. Je dois dire que j'étais assez décontenancée par la proposition mais que l'improbabilité de la rencontre me donnait envie.

### **3-2 L'ouverture inattendue de la porte sur le cécifoot**

Pour comprendre la place réservée aux personnes aveugles dans la société et la résistance à leur intégration, il faut tenir compte de la représentation que se

font les voyants de la cécité. Zina Weygang<sup>22</sup> montre bien dans son livre le poids des représentations dans le traitement social de la cécité. Il y a un « préjugé de la cécité » pour reprendre l'expression de Pierre Villey qui fonde l'exclusion de fait des aveugles.

« Une société est un composé d'individus qui passent et de préjugés qui demeurent. Vrai ou Faux, les préjugés moulent la condition des individus. Plus que par son infirmité, la condition sociale de l'aveugle a été façonnée par l'idée fausse que les voyants se sont faite de cette infirmité. »<sup>23</sup>

Pour Pierre Villey, l'origine du préjugé vient de la peur viscérale des voyants à l'idée de la cécité :

« Le clairvoyant juge les aveugles non par ce qu'ils sont mais par la crainte que la cécité lui inspire (...) Plus forte que toutes les observations du dehors, la révolte de sa sensibilité en face de « la plus atroce des infirmités », impose au clairvoyant son préjugé et donne cours à mille légendes. Le clairvoyant s'imagine lui-même frappé de cécité. Comme les moyens d'action de l'aveugle sont très différents des siens, il sent tout ce qu'il perd et non ce qu'il retrouve (par une meilleure utilisation des autres sens). C'est un abîme qui s'ouvre en lui »<sup>24</sup>

Pierre Henri complète l'origine psychologique du préjugé par des données sociales qu'il nomme le « concept de cécité »

« Le concept de cécité se transmet et se comporte comme une force sociale, comme une de ces nombreuses représentations collectives qui dominent la connaissance et orientent les conduites. Il s'impose au voyant, le contraignant à penser d'une certaine manière en dépit de l'évidence et de l'expérience individuelle et commandant ses comportements à l'égard des aveugles. A ces derniers aussi il s'impose de l'extérieur, conditionnant leurs réactions et façonnant leurs mentalités de sorte que leur psychologie serait différente s'ils n'avaient pas à s'ajuster à ce concept ou à y résister (...)»<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Zina Weygang, *Vivre sans voir*, CreaphisEditions, 2013. Pg 19, 20 et 21

<sup>23</sup> Pierre Villey, *L'aveugle dans le monde des voyants*, Essai de sociologie, Flammarion, 1927, pg 6

<sup>24</sup> Pierre Villey, *Le monde des aveugles*. Essai psychologique, 1914, réédition G.I.A.A.- Librairie José Corti, 1984, pg 3

<sup>25</sup> Pierre Henri, *Les aveugles et la société*, PUF, 1958, Pg 32

L'image que se font les voyants de la cécité est donc déterminante dans la place qui est accordée aux personnes aveugles et malvoyantes dans la société. Mais Zina Weygang montre aussi dans son livre <sup>26</sup> qu'au cours de l'Histoire le traitement social de la cécité a opéré également une influence sur les représentations individuelles et collectives de la cécité et des aveugles.

Dans cette perspective, il semble important pour une association comme l'UNADEV de chercher à agir sur les deux fronts : les représentations et le traitement social de la cécité. Comme nous l'avons vu le cécifoot est aussi un moyen d'action en vue de ces objectifs. Dans l'esprit de Toussaint Akpweh, les joueurs doivent être partie prenante de ce désir de changement. C'est pourquoi concernant le recrutement des sportifs, les compétences athlétiques sont aussi importantes que le fait d'avoir envie à travers un projet, de reprendre sa place dans la société et d'induire un tout autre regard sur soi et sur la situation de handicap. C'est la logique qui prévaut au centre d'entraînement de cécifoot de Lille où il est attendu que les athlètes soient ambassadeurs d'une autre manière de positionner la situation de handicap dans la société. Dans cet objectif, les athlètes sont amenés à des prises de paroles publiques et à avoir une fonction de relais avec les médias, le grand public, les joueurs de foot professionnels...

C'est dans cet objectif que Toussaint Akpweh fait le pari que la mise en place d'un atelier théâtre dans le centre d'entraînement peut avoir du sens. Il formule différentes hypothèses pour défendre sa proposition:

- La prise de parole des aveugles dans la société reste, selon lui, encore très minoritaire et pourrait trouver un terrain de prédilection avec le théâtre.

- Le théâtre peut permettre de faciliter un rapport à l'oralité et à la prise de parole publique

- La pratique théâtrale demande à l'interprète d'aller à la rencontre du monde qu'il porte en lui et de lui donner une forme pour tenter de le transmettre à l'autre. Cette mise en forme ne passe pas que par la tête mais passe par la chair ou pour le dire autrement par le sensible. Dans cette perspective, un travail théâtral peut permettre aux athlètes de développer, de manière complémentaire au sport, leur capacité de ressenti tant au niveau de la perception des sensations qu'au niveau des liens d'inter-corporité et peut

---

<sup>26</sup> Zina Weygang, op. cit.

permettre d'enrichir leurs capacités de perception et d'expression y compris sur le terrain.

- le théâtre peut apparaître comme une opportunité de développement personnel des athlètes. Jusqu'à présent, dans les autres centres d'entraînement de cécifoot de France de l'UNADEV et notamment celui de Bordeaux, le travail d'accompagnement au développement personnel se faisait à partir d'autres disciplines : psychologie du sport, Sophrologie, Préparation mentale, Programmation Neuro Linguistique, Yoga. Le pari est de voir comment et si le théâtre peut entrer dans un tel objectif. Le projet du centre d'entraînement de cécifoot est également de faire en sorte que les conditions permettent à chacun d'être autonome et acteur de sa vie.

### **3-3 Un atelier théâtre pour soutenir les objectifs définis dans le cadre du cécifoot**

Il me semble que ma rencontre avec Toussaint Akpweh a été rendue possible par le constat d'un désir commun de mettre en place les conditions d'un point de vue sur le monde qui permette de l'interroger et peut-être de le déplacer voire de le transformer. Nous avons formulé l'hypothèse que la convergence de nos projets se faisait dans le désir de construire un monde plus juste et plus tolérant et nous avons eu envie de collaborer pour voir si des ponts entre nos pratiques étaient envisageables. C'est comme cela qu'est née l'idée d'une rencontre, à priori improbable, entre le cécifoot et ses enjeux et un atelier de pratique théâtrale.

Pour Toussaint Akpweh, il faut prendre le risque de sortir des sentiers battus pour avoir la chance d'inventer de nouveaux modes d'action. Il pense qu'il faut inventer à partir des outils que sont le théâtre et la sophrologie « quelque chose » qui pourrait aller dans le sens des objectifs du cécifoot et des missions de l'UNADEV.

Dans le cadre de ce projet de terrain, il veut permettre aux athlètes, au cours de leur formation, de faire l'expérience d'autres modes d'expression que ceux du cécifoot en leur proposant un atelier de pratique artistique qui soit

complémentaire de ce qu'ils apprennent sur le terrain. L'atelier doit permettre à chaque participant de définir sa place dans le groupe en affirmant sa singularité comme richesse pour le collectif. Il doit également donner l'occasion de questionner le rapport du groupe avec l'extérieur, et notamment le public, et, en cela, permettre de se questionner sur ce qu'on souhaite transmettre collectivement.

L'atelier théâtre, en proposant d'autres outils de l'échange social que ceux du cécifoot, à partir d'un autre rapport à l'espace collectif, à l'oralité, à l'écoute et à l'échange, doit permettre de soutenir les objectifs que se fixe l'UNADEV en matière de déstigmatisation et d'intégration sociale des déficients visuels et des aveugles.

Il s'agit de voir comment le théâtre peut développer une expression de soi qui permette de s'affirmer dans un espace public et d'interroger les rapports à la différence. Une fois les objectifs définis, il s'agit de trouver comment le faire concrètement et de voir si les moyens du théâtre entrent effectivement en résonance avec ceux du cécifoot et si ils permettent réellement de servir le même projet.

## **II- Comment rendre possible l'improbable ?**

Si la proposition de cet atelier au sein du centre d'entraînement de cécifoot m'a d'abord surprise puis séduite, elle m'a très vite posée question et en premier lieu sur le désir des joueurs de la suivre. Je mesurais que de l'idée à sa réalisation, il n'allait pas y avoir qu'un pas, ce qui m'inquiétait un peu : les joueurs étaient à l'Unadev pour faire du cécifoot, et non pas du théâtre. Toussaint Akpweh avait décidé de proposer l'atelier comme faisant partie de la formation des joueurs, convaincu du bien-fondé de la proposition et de la nécessité de les « encourager » à la suivre pour qu'ils y adhèrent. Moi, je travaille plutôt sur la base du volontariat en atelier mais novice dans la structure, je restais à l'écoute de ses intuitions. En amont, il demandait que je prenne le temps de découvrir la structure pour comprendre ses enjeux et sa politique.

### **1- Prendre le temps de se découvrir**

#### **1-1 Prendre le temps de découvrir la structure et les joueurs**

Mon projet de terrain a donc commencé par un temps d'observation des différentes activités auxquelles étaient associés les joueurs.

#### **L'entraînement**

Le centre d'entraînement est installé dans le milieu ordinaire d'une structure privée de futsal<sup>27</sup> qui propose des activités diverses à différents publics adultes et enfants. Le cécifoot est donc, dans ce lieu, une activité parmi d'autres que peuvent découvrir en tant que spectateurs les publics de la salle.

L'entraînement est dirigé par un entraîneur de la salle qui a été formé spécialement par l'UNADEV, au moment de la mise en place du centre, et est accompagné tout au long du projet. L'UNADEV prend en charge l'ensemble des

---

<sup>27</sup> Le futsal, également nommé football en salle, mini-foot, soccer en salle, est un sport collectif dérivé du football avec des règles adaptées.

frais liés au fonctionnement du projet (la location des créneaux d'entraînement, la rémunération de l'entraîneur, la locations des installations pendant les opens...)

Lorsque que j'ai commencé mon projet de terrain, le centre n'avait qu'une année d'existence et l'équipe des joueurs était très jeune. Ils étaient quatre lorsque je les ai rencontrés puis un des joueurs a cessé de venir donc ils n'étaient plus que trois pour revenir à quatre avec l'arrivée d'un nouveau joueur en fin de saison.

Il y a deux entraînements par semaine fixés en fonction des disponibilités d'un des joueurs qui est encore étudiant. La plupart des joueurs sont accompagnés pour venir à l'entraînement car ils viennent parfois d'assez loin dans la région.

Ma première rencontre avec l'équipe s'est faite le 5 octobre 2013 à l'issue d'un entraînement auquel j'assistais avec Toussaint Akpweh. Il m'a présentée à l'équipe et a exposé le projet qui, il faut bien l'avouer, n'a pas soulevé un enthousiasme débordant et a même été à l'origine de la fameuse phrase d'un des joueurs : « Je ne vois pas le lien entre le théâtre et le football ». Ça promettait... Visiblement Raphaël, l'entraîneur ne le voyait pas non plus mais se gardait bien de le dire. Planaient dans l'air des images de « rideaux rouges et d'un Molière poussiéreux ». Ce n'était pas vraiment le moment et l'endroit de les déconstruire et je me suis dit que j'attendrais le premier atelier. Avant qu'il n'arrive, j'ai assisté à plusieurs entraînements qui, s'ils m'intéressaient par esprit de découverte, ne me donnaient pas beaucoup de pistes pour mon projet.

Quand je les voyais s'entraîner, je ne parvenais pas à envisager comment mon intervention pouvait les aider directement sur le terrain. N'étant pas spécialiste de foot ni de cécifoot, je ne pouvais pas avoir une lecture des entraînements qui me permette de tirer des conclusions sur ce qu'il aurait été intéressant de travailler sur un plateau pour servir le jeu sur le terrain. Je sentais bien que de penser comme cela me faisait envisager l'atelier de manière utilitaire et me faisais passer à côté de l'essentiel de ma pratique qui est artistique.

Si je me mettais dans cet objectif artistique, le fait d'assister aux entraînements me donnait quelques idées à essayer sur le plateau mais ne me fournissait pas la direction que pouvait prendre l'atelier. Je ne parvenais pas non plus à avoir assez d'éléments sur les joueurs pour inventer le plateau à partir d'eux et de les

voir jouer sur le terrain ne me permettait pas non plus de les imaginer jouant sur un plateau.

Je sortais donc des entraînements, ravie de découvrir une nouvelle discipline mais interrogative sur la manière de construire pour les joueurs le pont entre ce qu'ils étaient venus chercher à l'UNADEV avec le cécifoot et ce que je pouvais leur apporter avec le théâtre.

### **Les opens**

Le but de l'entraînement est quand même de jouer des matchs. L'UNADEV met donc en place des rencontres au niveau national entre les différentes équipes des centres d'entraînement de cécifoot qu'elle gère. Plusieurs opens ont eu lieu dans le Nord et ont opposé les équipes de Marseille, Toulouse, Bordeaux, Lille et Charleroi. Ils ont été l'occasion de démonstrations publiques et de couverture médiatique.

Le travail de Toussaint Akpweh est aussi en région, de tenter un rapprochement entre les équipes des centres d'entraînement de cécifoot et les clubs professionnels de foot des villes où ils sont implantés. Il désirerait que les joueurs de cécifoot portent le maillot des clubs de foot professionnels ce qui ferait gagner en légitimité et en reconnaissance le cécifoot. Le lien avec les équipes professionnelles permettrait d'envisager à la mi-temps des matchs pro, des démonstrations de cécifoot qui se termineraient par une hola les mains devant les yeux<sup>28</sup>. Un soir, Toussaint Akpweh m'a proposé d'aller voir un match de foot professionnel à Charleroi où à la mi-temps il y avait la première démonstration de cécifoot entre les équipes de Bordeaux et celle de Charleroi pour faire connaître la discipline. C'était la première fois que je mettais les pieds dans un stade de foot, grande première. J'ai regardé le match avec une audiodescription que l'accent et les expressions belges utilisées rendaient délicieux. J'ai envie de relater cette démonstration car elle est révélatrice d'une manière d'aborder la déstigmatisation de la déficience visuelle et de la cécité. Je trouvais la démonstration un peu fade par rapport à ce que j'avais déjà vu du

---

<sup>28</sup> Il peut arriver, à la mi-temps des matchs, pendant la pause des joueurs, que deux équipes non professionnelles s'affrontent au tir au but et évidemment celle qui marque le plus de buts remporte le challenge.

cécifoot en match. Il me semblait que les distances à parcourir étaient trop grandes pour les tirs au but et que, par conséquent, le jeu était moins précis qu'en match. A un moment donné, sur les retours de ballons, le ballon s'est arrêté et sans l'intervention d'un voyant, le joueur ne serait pas parvenu à le retrouver. J'étais un peu inquiète du fait que la démonstration produise l'inverse de ce qui était escompté et me demandais si il ne fallait pas adapter, à la situation de cécité, les distances, par exemple. Toussaint Akpweh défendait au contraire l'idée qu'il fallait affirmer ces interventions de tir au but de mi-temps dans le cadre valide sans adaptation. Il était mécontent car il trouvait que les joueurs n'avaient pas fait montre d'assez d'adaptabilité, qu'ils avaient privilégié la conduite de tir au détriment de la démonstration technique. Il disait qu'il fallait améliorer les propositions des joueurs dans les conditions proposées pour qu'ils donnent à voir un jeu plus technique et spectaculaire et non pas changer les règles en les adaptant pour les déficients visuels. C'est la seule façon, pour lui, d'affirmer et de faire reconnaître leurs capacités par les voyants. Je trouve intéressante la question à laquelle cela renvoie : comment accompagner quelqu'un dans son parcours sans le surprotéger en posant les conditions de confiance pour que se développent ses capacités ? Ou pour le dire autrement : comment ne pas faciliter les conditions d'action mais aider à forger les armes pour y faire face ?

Il me semblait que mon atelier me poserait forcément devant ce même type de réflexion. La réaction d'un des joueurs au retour de cette démonstration était assez claire sur cette question : il riait car un des spectateurs se révoltait contre le gardien voyant qui arrêtait les buts. Évidemment c'est la complaisance du spectateur qui le faisait rire.

Le rapprochement entre les joueurs de cécifoot et les clubs professionnels permettrait également de toucher et de sensibiliser les supporters par le biais notamment de la caravane.

### **La caravane**

C'est un dispositif qui s'appuie sur une structure regroupant un terrain de cécifoot gonflable, un baby-foot géant et des animations autour de la conduite

de balle. Le principe est de mettre des voyants en situation de cécité avec un bandeau sur les yeux et de leur faire pratiquer le cécifoot. Les joueurs de cécifoot de l'UNADEV parfois accompagnés de joueurs des clubs professionnels mènent les ateliers avec l'aide logistique de l'UNADEV et de la structure footsal. J'ai assisté à « deux caravanes ». L'une dans une ville du Nord avec des enfants et l'autre dans une grande école de commerce du Nord. Elles permettent de sensibiliser à la question de la déficience visuelle et de la cécité aussi bien les jeunes publics que les futurs détenteurs des postes décisionnaires de la société. L'objectif de la caravane est aussi de faire pratiquer ce sport par des voyants et pourquoi pas d'aller vers la définition d'un nouveau sport pour tous qui serait une variante du football. L'idée est de parvenir à faire sortir le cécifoot de la famille handisport et de pouvoir en faire une activité commune partagée par tous, ce qui serait encore le meilleur moyen de se rencontrer.

### **Le tournoi de la coupe d'Afrique**

L'UNADEV a organisé à Lille le Tournoi de la coupe d'Afrique de cécifoot. Le positionnement sur la scène internationale de l'UNADEV permet d'augmenter sa sphère d'influence et de tenter de diffuser ses idées et ses convictions.

Une partie du temps de mon projet de terrain a été occupée par l'observation de la structure et de sa stratégie. Pendant un moment, je me suis inquiétée du fait que je ne faisais pas directement du théâtre puis j'ai finalement accepté l'idée que ça faisait également partie de mon travail de comprendre tout cela pour pouvoir en saisir les enjeux et inventer le plateau à partir des questions qu'ils me posent.

Pour moi, il est nécessaire de m'approprier un sujet pour pouvoir le mettre sur le plateau et ces temps d'observation y contribuaient.

### **1-2 Partager une pratique voyant-non-voyant**

En faisant des recherches pour nourrir mes ateliers et pallier mon inexpérience

en matière de cécité, j'ai découvert le projet de l'association Acajou<sup>29</sup>.

J'ai décidé de suivre un de leurs ateliers parce que j'avais envie de faire l'expérience de la danse en bandeau et de voir comment les autres sens peuvent prendre le relais. Je voulais aussi trouver un endroit où pouvoir échanger sur une pratique mixte avec l'équipe encadrante et les participants car j'avais envisagé la possibilité de proposer un atelier théâtre voyants/non-voyants tous en situation de cécité.

J'ai suivi une dizaine d'ateliers avec l'association Acajou. Je pense que l'intérêt de les avoir expérimentés en vue de mes propres ateliers est d'abord de m'avoir permis de mettre une distance avec l'enjeu que je donnais à la question de la cécité dans la façon de penser mes ateliers. Il n'était effectivement pas nécessaire de tenter d'anticiper toutes les questions que poserait sur le plateau la situation de cécité mais simplement de faire ce que je faisais tout le temps en atelier : partir d'un thème, penser des explorations possibles et inventer à partir du plateau et des gens. De la même façon qu'avec Acajou nous faisons de la danse, il fallait faire du théâtre. Il me semble que l'appréhension de l'inconnu me poussait à vouloir pallier les difficultés supposées, alors qu'il suffit de faire confiance à sa capacité d'inventer avec ce qui arrive, et de faire avec l'expérience de chacun et l'humilité de reconnaître qu'on ne connaît pas tout et que l'enjeu de la rencontre est aussi d'inventer ensemble.

---

<sup>29</sup> [acajou.m4ne.com](http://acajou.m4ne.com)

« Le projet d'ACAJOU est né d'une interrogation sur la façon dont les déficients visuels perçoivent l'espace, l'appréhendent, se le représentent et s'y engagent, et d'un désir de favoriser l'épanouissement de leur imaginaire corporel et spatial.

Il s'agit concrètement de rendre l'univers de la danse accessible à un public de non- et malvoyants, en proposant dans un premier temps des ateliers chorégraphiques mixtes - débouchant ou non sur la création de pièces présentées à un public mais aussi en travaillant sur l'accessibilité au spectacle chorégraphique et au patrimoine international des oeuvres majeures de cet art.

Les ateliers pédagogiques sont résolument ouverts aux voyants et déficients visuels, afin d'éviter tout enfermement sur le handicap et de favoriser les échanges entre des imaginaires différents. » Delphine Demont, *Accessibilité de la danse aux déficients visuels*, site de l'association Acajou.

Ces ateliers ont aussi été l'occasion d'expérimenter une pratique mixte voyants-non-voyants. Il me semble que, pour un voyant, l'intérêt de l'atelier réside dans la nouveauté de l'expérience sensorielle et le fait de pouvoir la partager. Je pense que l'atelier est l'occasion de côtoyer d'autres normes de fonctionnement et de s'y familiariser en partageant les réalités pratiques des participants non-voyants (comme l'accès et les déplacements dans le bâtiment, les transports...) mais que la motivation première est l'activité commune et le plaisir qu'on y prend. En suivant ces ateliers, je commençais à me poser la question de la pertinence d'un atelier théâtre qui mettrait tout le monde en situation de cécité. Intuitivement, j'avais l'impression que si la motivation à faire l'atelier était le théâtre, l'importance de la vision dans le jeu ne donnerait pas envie de s'en passer.

Je crois que pour un voyant, l'atelier en situation de cécité ne permet évidemment pas de comprendre la situation de cécité, au sens de prendre pour soi, ce qui est impossible<sup>30</sup>. Mais il éclaire sur des différences de situations perceptives : comme au moment de l'écoute des retours de quelqu'un, du partage avec le groupe d'un moment dansé, du sentiment d'être dans un groupe, de la perception d'une personne... Le partage de l'atelier permet peut-être d'envisager plus facilement un rapport qui prenne en compte cette altérité dont on a rarement conscience. Au cours de mes propres ateliers, cette expérience m'a permis de prendre conscience de l'importance de verbaliser mon écoute du plateau et de ne pas regarder silencieusement.

---

<sup>30</sup>Je n'avais pas l'illusion qu'il suffisait de fermer les yeux pour partager l'expérience de la cécité. J'avais en tête les lignes de Gilbert Siboun :

« Je pense que je ne ferai jamais que de me mouvoir dans l'univers des voyants. Cependant je suis plus proche d'eux qu'ils ne le sont de moi : ils ferment les yeux, déclarent qu'ils sont comme moi et se cognent partout. « Gilbert, m'a dit une fille, je ferme les yeux et je deviens toute pareille à toi, je suis dans la nuit ! » C'était plein de bons sentiments, elle voulait comprendre ce que je ressentais. Je n'étais pas assez vieux pour m'amollir sur ce genre de conneries, je l'ai trouvée idiote, à la limite du manque de tact. En plus, elle vivait le monde des voyants, elle pouvait le reconstituer dans sa tête. Il lui était connu, elle ne le faisait disparaître que pour un instant, elle continuait à voir, à penser, à imaginer en fonction de lui. Je crois qu'un aveugle accidentel est aussi loin de nous, les non-voyants de naissance, que nous le sommes des voyants. » Gilbert Siboun, Marcelle Routier *Les couleurs de la nuit*, Robert Laffont, 1978

Cet atelier m'a aussi donné quelques repères plus techniques et pratiques sur l'encadrement (ils sont souvent deux pour 8 participants en moyenne) et sur l'accueil (prévoir un accompagnement entre le métro et la salle les premières fois, la présence possible des chiens...)

Je ferai une petite remarque pour terminer ce paragraphe « Prendre le temps de se découvrir ». J'avais l'intention d'emmener les joueurs voir un spectacle de théâtre en audiodescription pour qu'ils puissent également découvrir mon univers. Cela ne s'est pas fait pour la raison principale que je n'étais pas certaine que les pièces audiodécrites de la région soient ce que j'avais envie de partager du théâtre avec eux. La seconde raison est aussi purement logistique car parfois les calendriers peinent à s'ajuster.

## **2- Trouver un point de départ commun pour créer du désir**

Puisque j'avais décidé de ne pas penser à la situation de cécité des participants pour préparer mon atelier mais de faire comme d'habitude, il fallait que je trouve un point de départ qui permette de motiver des joueurs de cécifoot sur un projet de théâtre. Il me semblait évident, étant donné que notre rencontre n'allait pas se faire sur leur désir éperdu de faire du théâtre, qu'il fallait que je trouve un terrain commun qui puisse les intéresser et me permettre de travailler. A part le football, qui était, pour le moment, le seul petit endroit que nous partagions, bien que très nouveau pour moi, je ne voyais pas d'autres pistes de travail dans notre méconnaissance commune les uns des autres. J'ai donc entrepris de trouver des textes littéraires sur le football... Je dois avouer que ça n'a pas été simple de trouver une matière qui me convienne. J'ai cherché des pistes et des conseils, y compris auprès d'un ancien capitaine du Losc qui a semblé interloqué par ma demande et peut-être même assez amusé, mais sans résultat. Et par bonheur, j'ai finalement trouvé le livre d'Eduardo Galeano, *Le football, ombre et lumière*<sup>31</sup>.

Eduardo Galeano est un écrivain, journaliste et essayiste uruguayen. Son engagement l'a obligé à fuir les régimes militaires de son pays puis de

---

<sup>31</sup>Eduardo Galeano, *Le football ombre et lumière*, Climats, 1998

l'Argentine pour s'installer en Espagne avant de retourner en Uruguay en 1985 au début de la transition démocratique. Il est essentiellement connu pour son essai anti-impérialiste *Les veines ouvertes de l'Amérique Latine* publié en 1971. Livre qu'Hugo Chavez a offert à Barack Obama lors de sa visite au Venezuela.

En 1995, il écrit *Le football, ombre et lumière*, qui est avant tout l'ouvrage d'un amoureux du football qui parvient à en restituer la beauté sans échapper à sa critique. Le livre est constitué d'un ensemble de petits récits littéraires et poétiques assez joyeux, de portraits, d'anecdotes et de réflexions sur les différents aspects de ce sport. A ma grande surprise, le livre m'a enthousiasmée pour le football sans avoir jamais vu un match de ma vie.

Le regard lucide qu'il porte sur la transformation d'un jeu en machine rentable de spectacles, sur les récupérations politiques de ce sport et sur l'ensemble des dérives qui y ont cours n'enlève pas le plaisir et la jubilation, par lecture interposée, de la beauté du jeu et de sa magie quand elles ont lieu.

Certains de ces petits textes sont des moments de théâtre avec des tensions dramatiques très fortes et constituent une matière intéressante de plateau. Ils permettent en effet à travers la description du football d'aspirer à un autre état du monde où la fantaisie, la prise de risque et la beauté du geste passent avant la sécurité de gagner, où le plaisir du jeu et des hommes sont prioritaire sur les intérêts financiers et où les mots moral, éthique et honneur ont encore un sens. Eduardo Galeano parvient avec son admiration et sa connaissance du football à une méditation sur la condition humaine et une mise en valeur de l'humanité de certains de ses héros.

Ce ne sont pas des textes de théâtre mais ils peuvent très bien servir de point de départ au plateau. Je trouvais aussi intéressant pour un atelier de théâtre qui se déroule dans une structure qui travaille en vue de la déstigmatisation d'utiliser un sujet si fortement stigmatisé par les milieux intellectuels pour en faire du théâtre.<sup>32</sup> Je me disais qu'un double mouvement était envisageable s'il n'existait pas déjà : emmener des amateurs de foot vers le poétique et le théâtre et des amateurs de théâtre vers le foot.

---

<sup>32</sup> Pour une critique des rapports entre les intellectuels et le football voir Jean-Claude Michéa, *Les intellectuels, le peuple et le ballon rond*, Climats, 1998

Sur l'ensemble du livre, j'ai choisi quelques textes à travailler en atelier qui mettent plutôt l'accent sur la valeur de la fantaisie et de la singularité des joueurs et sur l'amour du jeu qui permettent de faire de la beauté à partir d'un sport et non pas de la technique. Parmi ces textes<sup>33</sup>, il y a la technique de l'hypnose de Nolo Ferreira pour marquer son but, les clowneries de Garrincha qui transformaient le terrain de jeu en piste de cirque, la magie du millièmè but de Pelé, la fantaisie de Maradona et la morale de Camus tirée du football et du théâtre ...

### **3- Créer les conditions de la rencontre**

#### **3-1 Constitution du groupe**

Lorsque j'ai commencé à penser à cet atelier, je souhaitais constituer un groupe mixte voyants/non-voyants, tous en situation de cécité. Cela m'aurait permis d'avoir dans le groupe un mélange de joueurs de foot et d'amateurs de théâtre, de filles et de garçons puisque l'équipe de cécifoot de Lille ne regroupe que des garçons, ce qui n'est pas une règle puisqu'à Bordeaux il y a des filles et d'avoir dans le groupe des personnes d'âges différents. Mais le principe de réalité s'est vite imposé. J'allais être seule à encadrer l'atelier et après l'expérience d'échange de pratique dans le cadre d'une session du DU, où très rapidement sur un groupe de 8 participants en situation de cécité, un s'est cogné contre un mur et un autre contre son voisin, je me suis résolue à l'idée de faire un groupe de quatre. C'est ce que me conseillait Toussaint Akpweh depuis le début de nos rencontres et ce que faisait l'équipe d'Acajou. Il a donc été décidé de s'en tenir au groupe de joueurs de cécifoot pour constituer mon groupe de théâtre, partant du principe qu'ils le faisaient tous.

---

<sup>33</sup> Le montage de textes est dans les annexes

### **3-2 La salle**

Il était difficilement envisageable pour moi de pouvoir mener un atelier au sein de football sur la pelouse synthétique d'un terrain de foot entourée de joueurs s'adonnant aux joies de ce sport. J'entrepris de trouver un lieu et j'ai pensé à La Makina, une salle de répétition à Hellemmes, dont dispose un collectif de compagnies. Par solidarité, des créneaux de répétition m'ont été accordés pour une somme franchement modique que l'UNADEV a prise en charge. J'étais un peu inquiète car, si l'on regarde le lieu sous l'angle de la cécité, on remarque un certain nombre de pièges possibles et de dangers potentiels. Il est également assez éloigné du métro. Toussaint Akpweh m'a confortée dans mon choix en soulignant le fait que pour lui, il était important que les joueurs soient dans les conditions ordinaires et réelles de répétition d'une compagnie et que cela faisait aussi partie du projet.

### **3-3 Le calendrier**

Lorsque nous avons envisagé avec Toussaint Akpweh de mettre en place cet atelier, j'avais proposé plusieurs formules : soit un temps hebdomadaire, soit un travail sur des week-ends complets, soit une formule de stage d'une semaine. Pour Toussaint Akpweh, le travail hebdomadaire lui semblait le plus adapté à la disponibilité des joueurs. Au moment de notre première rencontre avec les joueurs et l'entraîneur, nous avons décidé d'un commun accord, qu'il serait bien que les ateliers aient lieu les mêmes jours que les entraînements, étant donné que deux des quatre joueurs habitent à 45min de Lille. Nous avons donc fixé les ateliers le samedi matin, ce qui me permettait de revenir de Paris et d'être à Lille, de 10h00 à 12h afin que les joueurs soient prêts pour leur entraînement à 13h. Nous avons prévu 13 ateliers de janvier à Mai.

### **3-4 Le transport**

On ne peut pas envisager de mettre en place un atelier avec des personnes aveugles et malvoyantes sans penser aux moyens d'accès et au repérage des

trajets. Nous sommes convenus de nous retrouver au métro le plus proche de la salle pour que je les emmène en voiture jusqu'à la salle. Après la répétition, je les conduisais à la salle de cécifoot.

Ces temps là ont été, pour moi, une occasion de découvrir la ville à partir de la réalité de la cécité et de mesurer à quel point elle peut parfois n'être pensée que pour les « valides ».

### **3-5 La transcription du texte en braille**

En préparant la mise en place des ateliers avec Toussaint Akpweh, j'ai insisté sur le fait que pour moi, si les joueurs lisaient le braille, il était important de faire transcrire le texte pour avoir une souplesse de travail. Toussaint Akpweh me disait que la synthèse vocale pouvait suffire et que de plus en plus d'aveugles y avaient recours. Mais il me semblait que l'imaginaire ne devait pas fonctionner de la même manière avec le silence de la lecture braille et la couleur déjà donnée par la voix de synthèse. De plus, sans support de texte, le travail à la table qui permet de chercher ensemble les axes de jeu est impossible. Le texte étant susceptible de changer et n'étant pas distribué au préalable, je ne pouvais pas leur demander de venir texte su à partir de la synthèse vocale

L'UNADEV s'est donc chargée de faire transcrire le texte. Je trouvais l'objet très beau. Un des joueurs était déficient visuel et utilisait un support écrit avec un grossissement des caractères.

## **4- Le 18 janvier 2014, premier atelier**

### **4-1 Objectif de cet atelier**

L'enjeu de cette première séance est avant tout de faire connaissance avec les joueurs, de prendre le temps de leur expliquer le projet et de m'assurer qu'ils y adhèrent. Nous nous sommes évidemment déjà croisés lors des entraînements et des opens, mais ces temps ont été peu l'occasion d'une présentation plus personnelle. C'est surtout la première fois que nous nous retrouvons pour le

théâtre. J'ai envie de poser un climat de confiance et de franchise en leur exposant le fait que je fais ce projet de terrain dans l'optique de mon DU et en posant le cadre de l'atelier : sa raison, son objectif, la façon dont on va travailler et comment nous allons choisir de restituer le travail. La définition du cadre est essentielle pour que chacun sache à quoi il s'engage et ce vers quoi nous tendons tous ensemble

J'espère aussi commencer un petit travail de plateau.

#### **4-2 Prise de contact, définition du cadre de l'atelier et premier passage sur le plateau**

##### **En amont...**

Quelques jours avant l'atelier, Toussaint Akpweh envoie un mail à l'ensemble des joueurs pour leur rappeler et leur dire que je les contacterai pour les conduites. Il pose l'activité comme relevant de leur formation. Suite à mon mail pour les conduites, je n'ai toujours pas de nouvelles le vendredi soir, veille de l'atelier. J'appelle donc sur les portables. J'apprends par la maman d'un des joueurs qu'il sera absent. Pour les autres joueurs, je tombe sur les répondeurs. Je commence à m'inquiéter. Y aurait-il une résistance passive ? Mohamed me laisse finalement un texto pour me dire qu'il sera bien au métro à Hellemmes avec Walid. Le dernier joueur me dit qu'il est malade et qu'il ne viendra pas. Théâtreite aigüe dans l'air ? Je suis soulagée 50% de l'effectif sera présent, ce n'est pas si mal.

##### **Prise de contact...**

Le matin de l'atelier, je suis inquiète, moins parce qu'ils sont aveugles et malvoyants que parce qu'ils sont footballeurs. Personne n'échappe aux préjugés. Arrivée au métro, manque de veine, c'est le jour du marché, je dois me garer plus loin que prévu. Je réfléchis à un endroit stratégique car c'est plein de crottes de chiens, de boue et d'obstacles. Je les attends à l'extérieur du métro et me dis qu'ils ne connaissent pas la station alors je descends. J'essaie de mémoriser une explication du lieu, je me rends compte qu'il y a beaucoup de pièges et de marches.

La rencontre avec Mohamed est tout de suite sympathique. Walid arrive aussi. Nous partons vers la voiture. Je décris les lieux jusqu'à la voiture et me rends compte que le trajet est une série d'obstacles dont on n'a pas conscience quand on voit : une poubelle, des voitures, un pylône, un poteau, je ne sais même pas à quoi il sert. J'ai proposé mon bras à Walid pour le guider. Ils ont chacun leur canne pour s'aider. Je me demande comment trouver l'équilibre entre leur en dire suffisamment pour qu'ils évitent les obstacles et ne pas tout décrire et être surprotectrice. Je leur dis directement que si je suis trop précautionneuse, n'ayant pas l'habitude de travailler avec des non-voyants et malvoyants, ils peuvent m'envoyer promener, je ne me vexerai pas. Ça les fait rire et ça détend l'ambiance qui n'est d'ailleurs pas tendue.

Le chemin à pied entre la voiture et la salle de répétition est complètement décrit, arrivés sur place, nous faisons le tour de la salle, du plateau, des toilettes. Walid va vite. Mohamed a un dixième aux yeux, il ne voit pas à la lumière du jour mais dans la salle perçoit des choses (je ne sais pas jusqu'où...)

### **Définition du cadre de l'atelier...**

Je propose qu'on parle un peu du projet et de la raison pour laquelle il y a eu cette proposition. Tout de suite, Mohamed qui est très direct, me dit qu'effectivement ce serait bien car il est venu avec des pieds de plomb après ce qu'on lui a dit au sujet de l'atelier. Il n'était pas là au moment de la présentation. Il a compris que j'étais là pour les aider vis-à-vis de leur handicap et que le théâtre « allait leur faire du bien ». Je crois tomber de ma chaise, je ne comprends pas comment il y a pu y avoir un glissement pareil au sujet de l'atelier. Je leur explique que je ne suis pas là pour faire de l'assistantat, que je fais du théâtre et que c'est ce que j'ai envie de faire avec eux.

La conversation arrive facilement sur la notion de handicap. Mohamed me dit qu'il déteste ce mot « handicap ». On est d'accord tous les deux pour dire que le fait de mal voir ou de ne pas voir ne définit pas la personne, que c'est une caractéristique parmi d'autres de son identité. Walid parle peu mais écoute beaucoup. J'aime la franchise qui s'installe.

On prend le temps de faire connaissance. Mohamed est en 1<sup>ère</sup> année de LEA. Walid sort de l'IUFM et cherche un poste pour travailler avec des enfants. Mais

j'apprends en fin de journée, quand je les raccompagne, que c'est compliqué à trouver car même dans les instituts pour non-voyants, les postes sont accordés à des voyants. Je parle de mon parcours de théâtre.

Puis on entre dans le vif du sujet. Je leur explique ce qu'est pour moi<sup>34</sup> le théâtre et insiste sur sa dimension politique<sup>35</sup> pour la mettre en parallèle avec celle du cécifoot. Je commence à établir des liens et peut-être des complémentarités entre les deux pratiques. Il me semble en effet que, de la même façon que ce qui se passe sur le plateau questionne le rapport de chacun avec le monde, ce qui se passe sur un terrain de cécifoot questionne le rapport de chacun avec la situation de cécité donc avec la question de la différence qui est au cœur du rapport de chacun avec le monde. Mohamed est d'accord et très intéressé par l'argument politique et commence à trouver un intérêt au projet. Walid me dit qu'il n'avait jamais vraiment réfléchi à l'engagement qu'on attendait de lui avec la pratique du cécifoot, qu'il venait pour le sport et le plaisir mais qu'il trouve intéressant de s'interroger sur sa responsabilité de porte-parole. Mohamed pousse les comparaisons entre le théâtre et le cécifoot et met en parallèle la nécessité d'avoir un public dans l'une comme dans l'autre discipline. Pour lui, ça n'aurait pas de sens de jouer sans public. Il est fier quand il entre sur le terrain. Walid dit que le public le porte pour mieux jouer. C'est comme au théâtre.

Je leur parle des textes d'Eduardo Galeano. Je les lis. Ils les trouvent beaux et bien écrits. Mohamed est surpris de la qualité littéraire de textes dont l'objet est le foot. Il souligne l'intérêt de la construction chronologique du montage. Il trouve que ce texte devrait être lu par les gens qui n'aiment pas le foot. Je suggère que ça peut être un enjeu du projet : faire découvrir le foot aux « théâtraux » et le théâtre aux « footeux ». On évoque les préjugés et la norme dans ces deux domaines. Les préjugés des footballeurs vis à vis du théâtre intello et des intellos vis à vis des footballeurs, on discute sur le sens de la norme, puis du normal ... La conversion est très détendue, on rit facilement.

On passe à une analyse plus précise des textes, à ce que ça leur raconte. Walid aime beaucoup la phrase de Camus sur l'apprentissage de la morale par le

---

<sup>34</sup> Voir première partie

<sup>35</sup> J'entends par politique l'Homme dans la cité et son lien avec la société

football, Mohamed aime Garrincha et fait un parallèle entre lui et les joueurs de cécifoot qui prouvent aussi qu'ils sont capables de jouer.

Je développe les liens entre ce qui dans le jeu des footballeurs est mis en valeur dans les textes de Galeano, et ce que je cherche à faire percevoir sur un plateau par le biais des acteurs : une place à la singularité, à la fantaisie et à l'audace qui échappent à la fabrique du conformisme et une mise en exergue des différences en leur rendant leurs valeurs, leurs intérêts et leur beauté. J'évoque le fait que, peut-être, lorsque les footballeurs et les acteurs parviennent à affirmer leur singularité dans leur jeu, ils partagent quelque chose d'un geste artistique. La parole circule entre nous trois.

L'heure et demie de discussion leur a donné du désir pour le projet, je suis contente. Je termine en expliquant les orientations que peut prendre le travail. On évoque la possibilité de faire des entretiens et un montage sonore pour créer l'univers sonore de la présentation. L'idée d'une restitution du travail leur plaît, a priori.

### **Premier passage sur le plateau...**

Il nous reste vingt minutes avant la fin de la séance. Ils ont envie de faire un peu de plateau. On commence par un travail simple d'écoute.

L'exercice consiste à être côte à côte au lointain du plateau et à avancer en même temps vers l'avant du plateau, à l'écoute de l'autre. Ensuite, il s'agit de varier les arrêts intermédiaires, les départs, le rythme de la marche, les directions. Dans un premier temps, il y a un contact physique entre eux puis ils doivent tenter l'exercice sans contact. Si au départ de l'exercice, il y a un meneur, on peut faire varier les rôles jusqu'à les supprimer.

J'explique l'exercice et le fais avec chacun d'eux pour me faire comprendre puis les laisse travailler seuls.

J'observe comment se font entre eux les rapports d'écoute et j'aide à une circulation en invitant à ne pas être que moteur ou suiveur par exemple, en proposant de tester différentes façons de démarrer et de choisir la plus facile.

Si l'attention à l'exercice, les referme trop sur eux je propose d'essayer de prendre en compte une adresse publique en même temps que l'écoute du partenaire.

L'exercice me permet de percevoir les modes de fonctionnement de chacun.

Il permet également de fixer entre nous le fait que c'est mieux pour eux que je ne bouge pas trop dans l'espace, ce qui leur permet avec ma voix d'avoir un repère fixe.

Dans les retours, il n'y a pas de souci avec l'emploi des mots regard, voir, à chaque fois on précise ce qu'on entend par là.

Pour faire l'exercice, ils utilisent beaucoup l'écoute auditive mais ils peuvent aussi percevoir la masse des trois pendrillons<sup>36</sup> grâce au retour du son sur « les murs » et à la perception du volume d'air entre eux et les murs, ce qui leur donne la perception des masses

A la fin de l'exercice avec contact, ils parviennent à être ensemble. Ils trouvent l'exercice intéressant. L'écoute sans contact et à distance est quasiment impossible, il faut le support de la voix pour que ça le soit. Le mouvement de chacun est trop peu perceptible pour servir de repère. J'en prends note pour l'invention du plateau et des déplacements pour la mise en scène.

### **L'importance des temps informels**

A la fin de l'atelier, je les conduis en voiture jusque la salle, on s'achète un sandwich avant l'entraînement. Ce temps informel du déjeuner est important dans les échanges que nous avons et qui construisent aussi le lien autour de l'atelier et du cécifoot. Ce qui pourrait apparaître comme une contrainte est en fait un moment important où se construisent des liens assez nécessaires pour établir une complicité et une liberté de parole sur le plateau.

Je reste à l'entraînement. Ça établit également des liens avec l'entraîneur qui cherche à savoir ce qui s'est passé en atelier. Tous ensemble, nous discutons de la motivation nécessaire pour faire l'atelier et nous tombons d'accord sur le principe du volontariat.

---

<sup>36</sup> Rideaux noirs en velours suspendus à une perche

A la fin de l'entraînement, j'apprends que Walid part en Algérie pour un mois et Abdullah en Turquie. On décide de faire quand même la suite de l'atelier avec Mohamed.

#### **4-3 Hypothèses sur les enjeux de l'atelier théâtre dans le cadre du cécifoot**

L'objectif de la séance est atteint. Nous avons posé les bases d'un travail possible. Elles passent par la construction d'une connaissance commune sur le théâtre, le foot, les relations voyants-non-voyants et la mise en place d'un rapport franc, direct et de confiance. Cette séance a permis de définir les bases pratiques de l'atelier et de poser le principe du volontariat pour y participer. Elle a surtout créé du désir chez chacun de nous pour le projet.

Pour moi, elle permet peut-être d'émettre une hypothèse sur ce qu'on peut attendre de cet atelier dans le cadre du centre d'entraînement de cécifoot. Si je ne pense pas, pour l'instant, qu'il puisse y avoir une complémentarité directement efficiente pour chaque pratique - chacune fonctionnant tout de même sur des registres très différents, même si les qualités acquises dans une pratique peuvent certainement rejaillir sur l'autre - je me demande si l'objectif de l'atelier théâtre dans le cadre du cécifoot n'est pas indirect : aider à prendre conscience, à éclaircir et à formuler l'enjeu politique de chaque pratique. Peut-être qu'en permettant de s'interroger par le biais de l'atelier sur l'enjeu politique du théâtre, ça permet de prendre conscience de l'enjeu politique sous-jacent du cécifoot et d'avoir envie de le porter.

Je vois une autre hypothèse : la prise de conscience que l'aspiration à une société plus tolérante traverse les deux pratiques peut servir à changer le regard d'une pratique sur l'autre. Du fait de cette prise de conscience, il peut y avoir une déstigmatisation du football - celui défendu par Galeano et par le cécifoot - dans le monde du théâtre et vice et versa. On peut espérer une plus grande ouverture d'esprit des uns vis à vis des autres et pourquoi pas, rêvons un peu, le renforcement dans l'espace social d'un discours commun.

### **III- Etait-ce si improbable et n'a-t-on pas simplement essayé de faire du théâtre?**

Je lis et relis mes notes de journal de bord et sens la difficulté à entrer dans une analyse de pratique tant j'ai l'impression de devoir mettre en forme une sorte de chaos. Parler de l'atelier revient à parler d'un processus de création pour lequel il n'y pas de règles et qui trouve souvent sa légitimité dans la pertinence de ce qui a été trouvé. Il y a autant de processus que de projets mais je dois reconnaître qu'il y a des constantes qu'il faut parvenir à dégager et qui signent une pratique.

J'ai aussi de la difficulté à lever le voile sur ce qui fonctionne souvent chez moi comme un huis-clos, où les observateurs ne sont pas vraiment conviés. J'ai plutôt l'habitude de livrer un objet fini et pas la cuisine qui y a mené.

Ce n'est pas évident non plus de rendre compte du chemin qui mène d'une idée originelle à l'événement vivant qui doit être partagé avec le public sans entrer dans trop de détails, ce qui risque d'être ennuyeux, tout en en donnant suffisamment pour ne pas être trop générale.

Il faut aussi trouver comment parler d'un processus qui n'a pas été jusqu'à son terme.

#### **1- Du rêve à la réalité**

##### **1-1 le projet**

Commencer un projet demande toujours un rêve qui soit moteur pour le travail. Lorsqu'on fait un atelier, on ne choisit pas les interprètes mais on est obligé de se projeter dans ce qu'on pourrait partager et inventer ensemble.

Mon rêve ressemblait à peu près à ça :

Ils sont quatre. Comme ils en ont l'habitude, ils entrent ensemble sous le regard du public dans l'espace de jeu où ils s'apprêtent à déployer leur art. Mais cette

fois-ci, ils ne jouent pas au foot, ils en parlent, se remémorent les moments importants qui ont marqué ce sport. A partir des textes d'Eduardo Galeano, ils s'enthousiasment pour les buts de Nolo Ferreira et de Pelé, rient des pitreries de Garrincha, s'émeuvent de ce joueur à qui on avait dit qu'il ne serait jamais un sportif, défendent l'imprévisibilité de Maradona. Ils sont quatre sur un plateau de théâtre à partager avec le public leur passion. Ils boivent des bières, s'invectivent, dansent d'improbables dribbles, reprises de balle et contrôles orientés. En nous communiquant leur amour de ce jeu, ils livrent une part d'eux-mêmes et réussissent le pari d'ouvrir une réflexion sur la condition humaine à partir du football.

Pour parvenir à cela, je ne sais pas comment on va s'y prendre. Je sais qu'il y a les textes d'Eduardo Galeano. Je ne sais pas encore qui va dire quoi. Je sais que je veux des moments sans texte où le corps prend le relais par une forme de danse peut-être. Je sais que je veux arriver à une présentation où le public serait comme invité à un moment de convivialité spontanée dont le prétexte serait le football. Je sais cela, il ne reste qu'à le faire...

## **1-2 Le temps et l'équipe pour y parvenir**

Le temps est toujours la grande contrainte à laquelle il faut se confronter lors des ateliers comme lors des spectacles d'ailleurs. Il pousse à définir les priorités en terme de restitution. Pour préserver la qualité du travail, je préfère limiter la quantité d'éléments travaillés afin de pouvoir les approfondir et me rapprocher de l'exigence que je fixe : se donner les moyens d'être au mieux de ce qu'on peut. Il faut également bien planifier les temps de répétition pour assurer un cadre structurant la recherche et permettre une évolution cohérente du travail.

Sur 13 séances prévues, en faisant un rétro-planning je sais que :

La dernière séance est consacrée à la restitution, les deux précédentes doivent être réservées aux filages<sup>37</sup> pour se mettre dans l'énergie de la continuité de la

---

<sup>37</sup> Le filage consiste à faire le spectacle comme si on était en représentation publique

restitution, les deux précédentes encore aux bout-à-bout<sup>38</sup>, ce qui permet d'approfondir ce qui a été trouvé, de vérifier le rythme, de faire de nouvelles propositions. Si la première séance est une séance « à la table » où l'on discute des raisons de faire le projet et des options de travail, il reste donc sept séances pour trouver l'interprétation des textes, les moments sans texte et la syntaxe de l'ensemble. Ce qui est peu et limite les ambitions à un texte par personne.

Si le calendrier idéal était pensé comme cela, la réalité a modifié les prévisions. Il n'y a eu que 11 séances, qui se sont également déroulées les dimanches et qui duraient parfois plus de 3 h, car nous n'avions pas envisagé dans l'agenda les opens, les caravanes, la coupe d'Afrique et les absences.

Si ils étaient quatre en principe, ils n'ont été en réalité que deux à suivre le projet car un des joueurs a quitté le centre d'entraînement peu après le début de l'atelier et un second n'est finalement jamais venu. Il y a évidemment eu aussi les absences des deux participants pour vacances, cours, maladie, raisons personnelles... Ce qui a donné parfois des séances avec un seul participant voire aucun participant. Au final, il y a eu six séances communes et cinq séances avec un seul participant.

Cet état des faits a rendu impossible d'envisager une restitution publique de l'atelier devant l'ensemble de l'équipe encadrante du cécifoot de Lille et quelques copains curieux de l'expérience.

Nous avons donc décidé pour laisser une trace du travail réalisé d'en faire un film. Ce qui n'était déjà plus du théâtre. Mais cela permettait d'échapper au risque du direct en partageant tout de même un peu l'aventure. Le jour du tournage, un imprévu, d'ordre personnel, a empêché la présence d'un des joueurs. Mon frère étant venu exprès de Paris pour filmer, nous avons décidé de ne filmer qu'un seul joueur<sup>39</sup> plutôt que de renoncer totalement au film. Il était inenvisageable de remettre le tournage pour des raisons financières et de calendrier.

---

<sup>38</sup> Le bout à bout est l'enchaînement de plusieurs scènes.

<sup>39</sup> Le film est joint en fin de mémoire

Autant dire qu'entre le rêve du début, le travail réalisé et la restitution, ce n'est plus un pas mais un gouffre qui s'est dessiné.

Toutefois, il ne s'est pas "rien" passé pendant ces séances d'atelier, nous avons tout de même inventé des situations de plateau qui restent des esquisses de théâtre faute d'être devenues du théâtre.

Je me rends compte, dans ce cas-ci c'est l'extrême, puisqu'il n'y a pas eu de restitution donc pas de théâtre du tout, qu'un spectacle est toujours ce passage du rêve à la réalité, fruit d'une alchimie particulière entre un projet, une équipe artistique et la manière dont ça se comprend, ça s'échange, ça essaie, ça rate, ça se réjouit, ça désespère, ça doute et finalement ça se fait ou ça ne se fait pas.

## **2- Les répétitions**

### **2-1 Le cadre et l'esprit nécessaires au travail**

#### **Le huis-clos**

Les répétitions étaient à huis-clos dans la salle de La Makina. Personne n'a été convié pour assister au travail. Il faut créer un espace privilégié où on peut risquer le pire pour avoir le meilleur, où on se sent en confiance sans craindre le regard de l'autre. Tant que Mohamed et Walid n'étaient pas en capacité de faire des filages, c'est-à-dire tant qu'ils n'étaient pas à ce moment du travail où ils avaient choisi et où ils savaient ce qu'ils avaient à faire, je tenais à ce que les répétitions restent fermées. Je sais qu'il est difficile de jouer, de trouver un rapport intime au texte et au plateau et je tiens à ce que la recherche en atelier ne soit partagée qu'avec les personnes qui participent à l'atelier, qui sont dans le même bain et qui ont donc conscience de la difficulté et de la fragilité dans lesquelles peut mettre le travail.

#### **Expliciter la direction du travail**

Dès la première répétition, j'ai annoncé que je ne savais pas ce qu'on allait trouver, que j'avais des pistes qui demandaient à être explorées et testées

ensemble. Je leur ai dit que je préférais tenter d'explorer des pistes qu'on ignorait et se donner la chance de découvertes imprévues plutôt que de monter un spectacle qui relève plus d'un processus de travail dirigé à partir d'un schéma préétabli. Je sais que c'est une façon de travailler qui n'est pas rassurante parce que ça peut flotter mais ma façon de les rassurer c'est de le leur annoncer.

### **Mon état d'esprit en tant que metteur en scène**

#### **Douceur, patience et confiance**

La douceur et la patience sont plus efficaces que le rapport de force et les crises. Du fait de sa fonction, même s'il est plus dans la position d'écouter et de proposer que d'imposer, le metteur en scène décide en dernier lieu de la direction à prendre pour le spectacle et cela peut être source de violence même si ce n'est pas fait de façon violente. Il me semble qu'il faut réussir à trouver le maximum de délicatesse dans ce rapport de « savoir » qui peut vite devenir un rapport de « pouvoir ». Je cherche aussi à travailler avec patience, à trouver le juste moment de dire les choses et de proposer une idée. Il faut savoir attendre pour être entendu. Ce n'est pas très différent des situations de la vie. J'ai aussi besoin de sentir la confiance des participants et de développer une entente conviviale.

#### **Ce que diriger veut dire**

Mais dans ce rapport acteur/metteur en scène, l'acteur est maître de ce qu'il propose. Vitez disait : « Diriger les acteurs, c'est rarement de la direction justement. C'est de les observer et leur restituer l'image qu'ils produisent déjà d'eux-mêmes, donc de les rendre conscients de l'image qu'ils construisent ». Il ne s'agit pas de leur dire : « vous allez faire ceci ou cela » mais de voir ce qu'ils font et de leur demander de le refaire. »<sup>40</sup> Il faut être capable d'aider l'acteur à trouver et à retrouver, il faut trouver comment l'aider à fixer sans figer.

#### **L'art et la manière des retours**

Il faut réussir à se mettre quasiment à la place de l'acteur pour saisir d'où il part et ce qu'il propose et parvenir à lui faire des retours précis. Je crois que si, au

---

<sup>40</sup> Sous la direction de Georges Banu, *les répétitions, un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Alternatives théâtrales 52-53-54, pg 14 et 15.

départ, il faut donner les raisons du projet, livrer les questions qu'il nous pose et entrer dans ce que ça éveille en soi pour inviter le participant à voir ce que ça éveille en lui, il faut parvenir ensuite petit à petit à parler de moins en moins pour laisser faire. Il faut réussir à trouver les mots justes, dans les retours, qui ne fixent pas une lecture de ce qu'on voit, qui est peut-être autre que ce que vit l'acteur dans ce qu'il propose, comme ça pourrait être le cas sur une définition d'intention de jeu par exemple. Pour ma part, je fais la plupart du temps des notes de façon plutôt individuelle et dans un rapport de proximité avec les acteurs ce qui me vaut de nombreux allers-retours entre la salle où j'occupe la position du premier spectateur et la scène. Dans mes retours aux acteurs des ateliers, il m'arrive de me mettre en état de jeu pour expliquer une direction que je suggère.

### **Le sens de la répétition**

Mon travail consiste à faire trouver et à aider à retrouver et pour cela il faut répéter. Le terme est paradoxal car il ne s'agit pas de refaire à l'identique mais de faire que les choses reviennent comme si elles s'inventaient au moment où elles sont produites et de trouver cette qualité propre au théâtre d'acte vivant ici et maintenant. J'aime ce que dit Michèle Fabien de la répétition :

« Si il y a bien un temps dans le travail pendant lequel rien ne se répète jamais, c'est bien ce moment-là de la soi-disant « répétition ». Même les bonnes choses, les moments de grâce, de découverte ou d'invention qui adviennent pendant ce temps-là, ne se répètent guère et la recherche et le travail, souvent servent précisément à les faire revenir mais, paradoxalement, en évitant qu'ils se répètent. S'ils se répètent, ils se mécanisent, se sclérosent, se vident ; la répétition, c'est la mort ».<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Sous la direction de Georges Banu, *les répétitions, un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Alternatives théâtrales 52-53-54, pg 141

## **2-2 Un processus lent et progressif**

### **2-2-1 L'immobilisme**

Le 15 février 2014

La séance est annulée car il y a un open à Bordeaux.

Problème de communication, j'apprends le 22 février que l'équipe de Lille n'est pas allée à Bordeaux. Il faut dire qu'il n'y avait que deux joueurs disponibles sur quatre.

### **2-2-2 Recherche corporelle et travail à la table**

Le 22 février 2014 :

Comme prévu, Mohamed est seul.

Le but de cette séance est de commencer à travailler sur la danse du foot et de trouver les premières pistes de jeu sur son texte.

Ce que j'appelle « la danse du foot » est un moment que j'imagine surgir pendant le spectacle comme un instant de fantaisie des quatre joueurs qui ont envie à ce moment là de danser ensemble et qui le font. Ça pourrait se passer comme ça : l'un d'eux commence des pas de danse, qui sont des pas de foot. Il est rejoint par un second, ensemble ils s'entraînent et développent la danse. Les deux derniers se laissent gagner par le désir de jouer donc de danser. Il y a peut-être de la musique ou du son, c'est peut-être le son qui lance le premier joueur, à moins que ce ne soit, la danse qui appelle le son... C'est un moment qui oscille entre des gestes techniques et précis de foot et des gestes plus libres ... Ça me rappelle une vidéo que j'ai vue sur le net : à New York, un homme attend le métro, il a des écouteurs sur les oreilles et d'un seul coup il se met à danser pour lui, il se moque des passants, il ne voit pas le regard des voyageurs, il est dans son désir, il danse, et puis le métro arrive, il suspend son geste, arrête sa danse et comme si rien ne s'était passé, il monte normalement dans la rame. C'est un moment comme cela que je veux trouver sur le plateau.

Je veux les voir bouger avec plaisir, qu'ils puissent inventer à partir de ce qu'ils connaissent et faire marcher leur imaginaire pour aller vers un geste poétique.

Je veux vérifier si l'envie que j'ai eue en les voyant s'entraîner résiste au plateau et si effectivement ça peut faire du théâtre.

**Échauffement : une mise en disponibilité corporelle basée sur la prise de conscience perceptives, le toucher et la « relaxation ».**

Chaque séance commence par un training simple qui permet de se reconnecter avec la conscience d'un corps présent « ici et maintenant » grâce à une concentration sur la respiration, sur la présence de chaque segment corporel, sur l'éveil de l'enveloppe corporelle par de l'automassage ou du massage par deux.

Je m'aide de techniques sophrologiques et de techniques chinoises que j'ai découvertes dans des stages avec la compagnie Mossoux-Bonté et les ballets C de la B.

Ce training permet de remettre le corps au cœur du travail, de le rendre disponible à une écoute de soi et de l'environnement.

Je décide de commencer cette séance par un travail corporel ce qui me semble être plus dynamique pour son déroulement.

Je propose un échauffement simple. J'ai aussi dans l'idée de faire une exploration de la marche après un massage de pieds. Je sais que ça ne va pas forcément nourrir directement le plateau mais j'ai envie de faire sentir à Mohamed ce que ça change dans le rapport au sol et me dis que c'est peut-être une chose qu'il peut avoir envie de s'approprier par la suite et notamment pour son rapport au sol pendant les matchs.

**Exercice**

Debout se frotter les mains énergiquement l'une contre l'autre

Mouvement de frotter du centre du front vers extérieur du front avec la paume d'une main comme pour « libérer » le front de ses tensions, puis de l'autre côté du front avec l'autre paume de main et cela plusieurs fois de chaque côté

Se frotter les mains

Verticalement, frotter énergiquement chaque côté des ailes du nez avec le côté des mains

Se frotter les mains

Frotter énergiquement horizontalement au dessus de la lèvre supérieure avec la main droite et en dessous de la lèvre inférieure avec la main gauche (ou inversement)

Se frotter les mains  
Frotter les oreilles  
Se frotter les mains  
Gratter le cuir chevelu de l'avant du crâne à l'arrière du crâne, trois fois  
Se frotter les mains  
Masser sous la clavicule avec le poing fermé en faisant des cercles  
Se frotter les mains  
Idem autre clavicule  
Debout se frotter les mains  
Taper un bras avec le poing fermé et souple de haut en bas à l'intérieur du bras, et de bas en haut l'extérieur du bras, cela 3 fois  
Se frotter les mains  
Idem autre bras  
Se frotter les mains  
Tenir coude, masser le trapèze en le frappant doucement avec le poing fermé et souple  
Idem autre trapèze  
Se frotter les mains  
Frotter le bas du dos, avec poings en faisant des cercles  
Se frotter les mains  
Faire des rotations avec le corps en laissant aller les bras de sorte que les poings frappent le dos  
Se frotter les mains  
Du bas du dos descendre au bas des jambes par l'arrière de la jambe avec les mains, passer les mains devant la jambe et remonter la jambes vers le ventre, cela 3 fois  
Masser les pieds  
(Debout yeux fermés, laisser aller le corps vers l'avant en équilibre, vers l'arrière en équilibre, cela plusieurs fois, puis sur un côté puis l'autre côté, cela plusieurs fois puis faire des cercles d'un côté puis de l'autre et revenir au centre)

J'explique verbalement l'échauffement et montre avec un contact physique les mouvements proposés. Je le touche sans marquer qu'il puisse y avoir une résistance à toucher et à être touché et je sens que ça ne pose pas de problème. Je lui dis que, si il y a quelque chose qui bloque - je prends le prétexte de son genou abimé - il me le dise tout de suite. Il me répond qu'il n'y a pas de problème.

Ça bloque au moment de « frapper » les trapèzes avec un poignet souple. Je vois qu'il est très tendu. Je lui propose de s'allonger et de prendre conscience de ses points d'appui au sol. J'espère un relâchement du tonus musculaire pour pouvoir prendre ses bras détendus à partir des poignets et les mobiliser dans toutes les directions sans qu'il y ait de résistance de sa part. Lorsque je travaille sur les bras, je lui propose de fixer son attention sur sa respiration, la position de ses pieds... Une détente des bras advient, il perçoit que ça se relâche et il donne son poids. Je vois qu'il n'a jamais travaillé sur de la perception corporelle

et me dis que c'est un atelier d'Alexander<sup>42</sup> qu'il lui faudrait... Un travail spécifique sur une prise de conscience corporelle répondrait à l'attente de Toussaint Akpweh quant aux répercussions de l'atelier sur le jeu des joueurs. Bien qu'ayant décidé d'être dans une logique de mise en scène autour des textes d'Eduardo Galeano dans le cadre de cet atelier, je n'arrive pas encore, à ce moment là du travail, à lâcher prise sur ce qu'on attend en partie de mon atelier en terme de répercussion pour les joueurs. Je n'arrive pas encore complètement à accepter l'idée de traverser l'expérience de l'atelier théâtre avant de voir ce qu'elle a produit.

On termine l'échauffement prévu et on fait un scan<sup>43</sup>debout et une marche. Nous massons nos pieds puis recommençons le scan debout et la marche. Il est très étonné que ça change ses appuis au sol de se masser les pieds. Il a l'impression d'avoir des pieds plus grands qui tiennent mieux au sol.

### **Exploration pour la danse du foot**

-Dans ma démarche, le travail de recherche corporelle est une base pour que l'interprète développe son autonomie et pour qu'il acquiert un cadre de référence dans le processus de travail où il doit être force de proposition et créateur. Je demande souvent à partir d'un thème donné une exploration personnelle qui permette une proposition singulière qui pourra être mise en commun avec le groupe.

---

<sup>42</sup> La technique Alexander fait partie des pratiques somatiques qui ont en commun un travail de conscience du corps, d'éveil directionnel et d'attention à l'espace.

La Technique Alexander est une méthode à caractère éducatif. En apprenant à changer les réactions face aux exigences de la vie moderne, elle réapprend à accomplir des tâches (simples et complexes) avec plus d'aisance et de plaisir. Le but de la technique Alexander est de rendre à l'élève une meilleure fiabilité dans ses propres sensations et perceptions, pour développer une plus grande conscience de ses actes, de ses gestes, de sa manière de faire et d'être. Elle enseigne des procédures qui l'aident à changer ses habitudes et à réduire les tensions inutiles dans toute son activité. Elle permet de développer les capacités de l'élève et son potentiel par un meilleur "usage de soi". Elle permet un rétablissement de l'intégrité psychophysique et un meilleur équilibre naturel qui conduit à une économie d'effort et à une amélioration de ses performances.

<sup>43</sup> Faire un scan c'est passer en revue chaque segment corporel pour identifier les sensations

J'explique à Mohamed que dans mon idée, l'exploration qu'on va faire ensemble peut servir à construire « une danse » en trouvant des mouvements auxquels on peut ajouter des mouvements de foot.

Je propose des exercices préparatoires :

*EX 1*-Debout en appui sur un pied, dessiner au sol avec l'autre pied du proche au lointain, explorer toutes les surfaces du pied (pointe côté plat dessus), changer l'appui du pied, passer à l'autre pied, s'aider des bras pour l'équilibre, quitter le sol pour dessiner dans l'espace à partir du mouvement du pied.

Sur le plateau, dans cette exploration, je fais la recherche avec lui pour qu'il ne se sente pas observé dans son exploration et pour libérer les propositions. Les indications d'évolution de l'exercice sont verbales.

Mais rapidement je m'aperçois qu'il limite sa recherche et a tendance à faire toujours les mêmes mouvements. En accompagnant ses pieds, je l'invite à explorer d'autres pistes.

*Ex 2* -Dessiner son corps avec sa main, explorer toute les surfaces possibles de la main (à plat, dos, côté, doigts, poing) puis du corps passer à une exploration de l'espace, (le fendre, le couper, le caresser, trouver des directions différentes...) changer de main, passer d'une main à l'autre, et voir comment la main peut initier du mouvement et du déplacement.

*Ex 3*-Faire une traversée de plateau à partir des explorations

Je constate que Mohamed propose beaucoup de mouvements saccadés, il fait un geste après l'autre sans les lier. Il a de la difficulté à explorer des mouvements inhabituels. Etant seul, l'exploration est difficile. On travaille à deux. Je donne l'impulsion en proposant des mouvements qui partiraient de la main ou du pied sans parler et on évolue ensemble sur le plateau.

Il me dit que c'est dur de se « laisser mener par la main et d'initier le mouvement par la main ». Je sens que j'hésite à laisser du temps pour l'exploration car j'ai peur qu'il se lasse de chercher une chose qui lui paraît trop abstraite et j'ai peur de « le perdre ».

Je me demande si je n'ai pas mis la barre trop haut en supposant sa disponibilité et son plaisir à chercher quelque chose qui est vraiment abstrait. Pour retrouver l'autonomie que je cherche à produire dans cet exercice, Je lui propose de partir sur un terrain plus connu et d'explorer les gestes du foot qui pourraient servir

de base à la danse. Je lui propose de chercher seul pour qu'il ait la liberté d'inventer. Mais je sens qu'il est un peu perdu de devoir chercher seul et de proposer de façon autonome des gestes et des enchaînements. Je lui propose donc d'explorer un ensemble de gestes techniques sans ballon pour en faire du mouvement. J'ai une liste de gestes, repérés au cours des entraînements de cécifoot, à lui proposer : reprise de balles, contrôle orienté, tacler, dribbler, passes intérieures, extérieurs, shoot... Il me montre ce qui existe comme geste, nous les choisissons puis nous construisons petit à petit une phrase. Je lui propose de mettre de la musique mais il préfère chercher sans. Je sens qu'elle ne l'aiderait pas et n'en mets pas. Je sais que le rapport à la danse n'est pas dans ses habitudes et qu'il y est réticent.

Dans l'invention des gestes il est très cohérent avec la signification réelle et le réalisme du geste, par exemple, il ne comprend pas comment il peut faire l'attaquant puis le défenseur et mettre un but car si il défend il ne peut pas mettre de but. Je précise que ce n'est pas le réalisme qui est visé mais le plaisir du geste pour lui et le plaisir que je prends à le voir bouger avec plaisir. On change : on se dit qu'il n'y a plus de défenseur mais que c'est la scène de l'attaquant vue sous des angles différents : la première fois du lointain à la face, la seconde de la face au lointain, le but est alors possible.

Pour lui c'est complètement fou de faire cette recherche et de jouer sans ballon. Après discussion, nous constatons que l'imaginaire du « best off » « des beaux gestes » d'un footballeur lui parle. Cela devient concret pour lui car il dit que le soir après les matchs, il revit effectivement corporellement ce qui s'est passé sur le terrain. Son corps porte la mémoire physique du match et il peut le rejouer de façon imaginaire.

Pour lui, la proposition devient un lien avec le texte travaillé. Il met en rapport les actions effectuées dans le texte et ce qu'il a proposé sur le plateau. C'est comme s'il devenait dans la danse l'incarnation de tous les joueurs énoncés.

### **Notes personnelles**

Je note que pour le moment la proposition reste très technique et pas encore habitée, il va falloir trouver de l'ampleur et de l'ouverture, un peu de liberté. Je

pense qu'il faut rendre la phrase « footballlement » moins lisible. Il ne faudrait pas que ce soit un mime de foot...

Je sens, qu'avec Mohamed, la danse et le travail d'exploration corporelle ne vont pas être le terrain pour développer ses propositions personnelles et autonomes.

### **Le texte**

On se met à la table pour faire la lecture. Il ne reste plus vraiment de temps pour travailler le texte. On peut faire une première lecture de l'ensemble des textes.

J'ai les textes que Toussaint a fait transcrire en braille mais Mohamed préfère son texte écrit en très gros. Il lit mal le braille. Il a oublié.

Il se souvient très bien des textes qu'ils ont eus aussi par le net. Il est curieux de savoir comment on va faire pour les monter. On parle des options possibles.

On discute beaucoup de comment faire avec la disposition dans l'espace pour qu'ils se retrouvent. Il pense qu'une chaise aux quatre coins du plateau serait le plus simple mais je lui dis que pour les spectateurs voyants ce n'est pas forcément la meilleure image. On discute du sens que ça a pour eux d'être vus sans voir et de faire des choses comme la danse. On s'interroge sur l'intérêt et le plaisir à les faire. Je parie sur le fait que la fantaisie, pour eux, peut venir du plaisir imaginaire d'être dans le corps des meilleurs joueurs de foot du monde, et pour les voyants, de la danse qu'ils font. On se demande ce que la danse produit sur un spectateur non-voyant qui pourrait être dans la salle. Je propose qu'une didascalie<sup>44</sup> travaillée accompagne l'énergie dégagée par le plateau. Je parle du dispositif "Sensationnelle"<sup>45</sup> qui pourrait être mis en place pour les spectateurs non-voyants. On divague...

---

<sup>44</sup> les didascalies ce sont tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas dialogue, c'est-à-dire tout ce qui est du fait du scripteur, directement. Les didascalies comprennent les indications de lieu et de temps, dites indications scéniques, mais aussi les indications de ton et de mouvement et surtout les indications des noms des personnages devant la couche textuelle parlée par tel personnage. Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Michel Corvin

<sup>45</sup> Dispositif chorégraphique de Julie Nioche et Isabelle Ginot

"Sensationnelle" propose d'explorer une relation singulière entre « un danseur, un spectateur et un « toucheur », à partir d'un constat : regarder la danse, c'est la sentir (un peu). "Sensationnelle" invite chaque spectateur à une expérience singulière et privilégiée avec deux danseurs. Confortablement assis, il assiste à une danse improvisée pour lui seul par l'un des danseurs, tandis que l'autre engage avec lui un dialogue tactile, entre massage et détente l'incitant à se concentrer sur son ressenti et

Mohamed me dit que, de travailler une danse sur le plateau pour des spectateurs voyants, ça doit être pour lui, l'équivalent de ce qui se passerait pour moi si je travaillais toute une mise en scène pour des spectateurs aveugles. J'imagine faire une mise en scène en bandeau. Je mesure la limite de cette proposition...Ce ne serait plus du théâtre.

### **Bilan de séance**

Je suis contente de l'échange qui se met en place même si les directions que nous prenons sont quelque peu anarchiques.

Il y a une première esquisse réalisée de la danse et le fait que Mohamed puisse s'approprier l'idée de cette danse n'est déjà pas si mal.

Je sens que je doute du fait de pouvoir les emmener chercher des mouvements plus abstraits et que mon doute risque de colorer ce que je leur demande.

Je me demande si il faut prendre en compte dans le travail le fait que le public puisse être mixte. Je me dis qu'il faudrait voir les recherches scientifiques sur les correspondances dans le cerveau entre les images visuelles, perceptives et auditives et travailler à partir de ça...

Je me pose également la question de l'humour qui tient au visuel : Sans la vision, Charlot, ce n'est pas vraiment drôle.

Je sens un gouffre s'ouvrir qui pourrait être paralysant.

### **2-2-3 Travail d'écoute et de perception du partenaire - Transmission de l'exploration corporelle**

Le 1<sup>er</sup> mars 2014

Mohamed et Walid sont présents. Je n'ai pas de nouvelles des autres joueurs...

**Le but de ma séance** est de voir comment ils vont fonctionner en écoute l'un de l'autre et de voir comment cette écoute va permettre de jouer ensemble par la suite.

---

pouvant aller jusqu'à la mise en mouvement. Le spectateur est ainsi au centre du dialogue entre les deux danseurs, et entre ce qu'il regarde et ce qu'il ressent. Ce dispositif simple invite les trois personnes ainsi rassemblées à regarder, sentir et dialoguer... Écoute réciproque et attentions partagées permettent à chacun des participants de contribuer à l'invention collective de cette proposition chorégraphique "Sensationnelle".

Je veux également qu'on se transmette la phrase dansée et qu'on continue à l'enrichir.

Je veux qu'on parte en sachant qui s'empare de quel texte.

### **Échauffement**

Je reprends l'échauffement proposé à la dernière séance. Je pense aller plus vite sur le massage des pieds mais Walid veut en faire l'expérience donc on en prend le temps. Il est content de sentir ce que ça change dans les appuis.

Je les trouve assez centrés pendant l'échauffement presque trop silencieux et avec eux-mêmes, je détends l'atmosphère en plaisantant un peu...

### **Explorations au sol**

Je propose un travail au sol, j'espère secrètement que ça leur donne envie d'introduire des mouvements au sol pendant leur danse...

Ex 1 :

Au sol sur le dos. Scan.

Faire aller la main droite vers le poignet, l'épaule, le buste, la faire glisser le long du bras gauche, jusqu'à la main gauche et aller au-delà de la main gauche pour se retrouver sur le ventre

Revenir sur le dos en initiant le mouvement du pied droit

Répéter le geste

Dos. Scan.

Idem de l'autre côté

Scan

Ex 2

Reprendre ex 1 mais en initiant le mouvement latéral par le pied de façon à rouler sur le ventre et par la main pour revenir sur le dos.

Explorer les deux côtés.

Ex 3

A partir des exercices précédents, trouver le moyen de faire des traversées de plateau du lointain à la face avec la tête vers la cour puis la tête vers le jardin.

Au début de l'exercice ils sont un peu tendus. Ils ne laissent pas le corps rouler sous l'effet de son poids mais ont tendance à tout porter. Je propose à chacun de se laisser aller et je leur fais faire le mouvement en les tirant par la main ou par le pied. Je leur dis de se laisser aller sous l'effet du poids du corps et petit à petit ils lâchent prise, les mouvements deviennent plus souples et plus coulés.

Je les laisse explorer seuls et intervins parfois verbalement et tactilement.

Je leur propose une variante en passant par la position assise avant de couler à nouveau au sol. Je leur demande si ça leur plaît. Ils me disent que c'est très nouveau et surtout inhabituel mais qu'ils aiment. Je me dis qu'ils devraient plutôt faire un atelier danse qu'un atelier théâtre...

J'ai l'impression que Mohamed se lasse plus vite de chercher mais je ne suis pas certaine de ne pas interpréter. Je vois que Walid prend du plaisir. Il me dira plus tard que ça le détend beaucoup et que ça lui permet de s'étirer.

### **Un travail d'écoute et de perception du partenaire**

Jouer implique en général une relation avec l'autre sur le plateau qui demande de l'attention, de l'accueil, de la disponibilité et de l'ouverture à ses propositions. Il est important de proposer un cadre qui permette d'aiguiser cette disponibilité pluri-sensorielle de l'acteur. Cette capacité d'écoute et de réaction participe à l'être-là attendu dans le jeu.

Suite à l'exercice du premier jour, je veux amener Walid à être moins meneur.

Je propose qu'ils aient un bâton entre eux et qu'ils se déplacent à l'écoute de l'autre. Il faut un peu de temps mais au fur et à mesure ils gagnent en accordage des pas, des rythmes, des directions. Ça leur demande une grande concentration. Je trouve que l'accord entre eux est plus sensible que lors de la 1ère séance. Walid cherche moins à diriger et se met à l'écoute des déplacements de Mohamed.

On essaie d'enlever le bâton et de voir s'ils peuvent continuer à se déplacer avec la même qualité d'écoute en maintenant le même espace entre eux. C'est trop compliqué de percevoir le mouvement de l'autre sans aucun contact. Il faudrait peut-être qu'ils parlent ou qu'ils chantent, qu'ils aient un repère sonore.

On essaie une autre configuration : assis côte à côte, chacun sur une chaise, ils se lèvent et s'assoient en même temps puis ajoutent un déplacement devant eux et un retour à la chaise avant de se rasseoir.

L'écoute est beaucoup plus sensible entre eux, Ils parviennent à un accordage sauf sur l'avancée. Si Mohamed parle, alors l'accordage se fait. Il faut que Walid compte les pas pour retrouver sa chaise.

Je sais que ces exercices vont nous servir pour les déplacements au plateau dans la suite du travail

### **Transmission de la danse du foot**

Je rappelle à Walid les raisons de cette danse et ce qu'on cherche.

Au début, j'avais imaginé que chacun invente une phrase qu'il transmettrait à l'autre. Mais l'idée de recommencer la recherche avec Walid me fait craindre un ennui de la part de Mohamed. Je pars donc sur l'idée de transmettre l'esquisse de la dernière fois. On essaie de retrouver ensemble ce qu'on avait fait à partir de mes notes. Pour transmettre à Walid la phrase, on utilise l'explication verbale, la transmission d'un imaginaire du geste, une direction tactile et également un contact tactile de Walid sur Mohamed pour saisir le sens et l'énergie du mouvement. Walid influence certains mouvements qui avait été décidés et donne une nouvelle couleur. Il est très rapide dans ses mouvements et très à l'aise pour retenir l'enchaînement. Par contre, il faut se donner des tops vocaux précis pour qu'ils soient ensemble. Ils se basent aussi sur l'écoute des gestes de l'autre. Pour l'instant il n'y a pas de repère musical.

Le rapport à l'espace ne pose pas trop de souci. Quand Walid se met à l'écoute de Mohamed et qu'il ne part pas tout seul, il parvient à garder une bonne direction. C'est ensemble qu'ils peuvent construire...

Ils s'amuse mais disent que c'est complètement abstrait de faire ça et qu'ils ont de la difficulté à imaginer ce que ça peut donner parce que leurs gestes sans ballon n'ont pas vraiment de sens pour eux.

On s'aperçoit qu'il est déjà 13h25 et qu'il faut manger pour être à l'entraînement à 14h. Deux heures d'atelier c'est vraiment court.

Pendant le déjeuner, je leur propose de choisir et de se mettre d'accord sur une répartition des textes qu'ils veulent travailler. On décide que la prochaine fois on attaque par les textes.

### **Bilan de la séance :**

Je me dis que si l'on veut parvenir à une mini-restitution, il va falloir être plus centrés sur l'invention du plateau et passer moins de temps en exercice même s'ils aident par la suite. Je suis contente car je les trouve généreux et partants.

Je ne sais pas encore ce que peut donner cette danse du foot. Pour l'instant, c'est trop tôt pour savoir mais j'ai un doute sur la possibilité de la faire évoluer vers une chose plus abstraite.

### **2-2-4 Travail sur l'interprétation**

Un acteur au travail c'est comme un enfant qui joue. Il sait qu'il joue mais il est complètement dedans, engagé dans ce qu'il fait comme si c'était vrai. Et même lorsque son jeu consiste à être authentique, spontané et direct c'est encore un jeu puisque tout est décidé et qu'il faut faire comme si c'était la première fois.

L'acteur doit partir de son expérience du monde et de son imaginaire pour jouer. Quand je parle d'imaginaire, je ne parle pas d'une capacité à inventer des choses qui seraient purement fictives, insensées et originales, mais plutôt de la capacité à accueillir corps et âme ce qu'on ignore et qui nous emmène là où on ne pensait pas aller. Je parle de cette faculté de se donner la liberté de laisser advenir, sans barrage ni censure, des sensations, des émotions, des pensées, des images au sens large du terme et de voir comment elles nous déplacent.

Lorsque je travaille sur un texte, il faut que je sois en empathie avec l'acteur pour sentir ce qu'il propose et rebondir sur ses propositions, lui faire des retours sur ce qui m'intéresse, suggérer des pistes ou en proposer : dans certain cas, ce qui peut arriver avec des amateurs s'ils n'ont pas d'idée. Le metteur en scène est presque imaginativement dans le corps de l'autre. Le travail avance par retour oral sur les propositions. Ce n'est pas une science exacte, ça fonctionne à tâtons.

Il faut aider l'acteur à construire un jeu complexe et à fonctionner couche par couche et sédimentation : trouver une intention, la contredire par une autre revenir à la première etc... Juliette par exemple est à la fois intrépide, convaincue de son amour, dans le doute de l'amour de Roméo, persuadée de l'amour de Roméo, heureuse qu'il soit là, inquiète qu'il se fasse surprendre etc... Le jeu doit rendre compte de toutes ces couleurs et de la complexité du monde. Avec des

amateurs, il faut parfois aider l'acteur à fuir le pathos et lui éviter de « se mettre dans les mots », c'est-à-dire de jouer ce qu'il dit : le texte parle d'amour donc il joue l'amoureux romantique béat. Il faut rester vigilant à ce qu'il joue avec le partenaire qui est un appui concret, à ce qu'il trouve où ça se passe dans le corps qui n'est pas déconnecté de la tête, à ce qu'il utilise son rapport à l'espace. Il doit utiliser l'humeur et l'énergie du moment pour explorer. Il faut aussi aider l'acteur à construire en pensant quel rapport au public il installe.

Je précise aux acteurs que si les retours que je leur fais ne les aident pas, ils peuvent les oublier.

Pour faire les retours sur le jeu, j'utilise souvent une formule comme « Je me demande si... » « Tu ne crois pas que... » « J'ai l'impression que ... et toi ? » pour rappeler que je ne suis pas en position de savoir mais de recherche.

Le 8 mars 2014

Mohamed est seul. Walid est malade. C'est à cette séance que je comprends qu'ils ne seront finalement que deux participants pour l'atelier.

Aujourd'hui l'objectif est de travailler sur le texte pour commencer à construire le plateau. Je veux que Mohamed trouve son rapport au texte, qu'il voie ce que le texte lui raconte, quelles sensations il lui procure et qu'il trouve à partir de ces sensations des pistes pour l'interpréter.

On fait un travail à la table. On part d'une lecture du texte.

Mohamed a choisi le début du texte et deux des quatre textes<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> **Texte 1** : Êtes-vous déjà entré dans un stade vide ? Postez-vous au centre du terrain et écoutez. Il n'y a rien de moins vide qu'un stade vide. Il n'y a rien de moins muet que des gradins sans personne.

**Texte 2** : C'était en 1929. La sélection argentine affrontait le Paraguay. Nolo Ferreira remontait la balle de loin. Il se frayait un chemin, en empilant les adversaires derrière lui, jusqu'au moment où il se trouva face à toute la défense, qui formait le mur. Alors il s'arrêta. Et là, arrêté, il se mit à faire passer le ballon d'un pied sur l'autre, jonglant avec sans qu'il touche le sol. Et les adversaires balançaient la tête de gauche à droite et de droite à gauche, tous en même temps, hypnotisés, les yeux fixés sur le pendule du ballon. Ce va-et-vient dura des siècles, jusqu'au moment où Nolo trouva la faille et shoota brusquement : le ballon traversa la muraille et secoua les filets. Les agents de la police montée descendirent de cheval pour le féliciter. Il n'y avait que vingt mille personnes au stade, mais tous les argentins jurent qu'ils y étaient.

Il lit à partir d'un texte très agrandi. Mohamed me dit que c'est difficile d'avoir une lecture fluide du fait de sa déficience. On se met d'accord sur le fait que je lise avant lui pour qu'il entende et qu'il puisse lire de façon plus continue. Je tente d'être le plus neutre possible dans ma lecture.

Je lui demande ce que ça lui raconte, ce qu'il voit, imagine.

Sur le texte 1, il est tout de suite dans l'imaginaire de la sensation du stade vide. Il dit qu'il sent le poids du vide autour de lui. J'essaie de creuser avec lui et de voir à quoi ça renvoie pour lui ce vide... Il me dit que c'est flou. Je parle alors de ma sensation : de la solitude, de l'homme face au néant. Il me dit que c'est ce qu'il veut dire.

Je veux que ce soit un échange et qu'on se nourrisse l'un l'autre pour alimenter le plateau. Je ne veux évidemment pas qu'il ait la sensation de passer un examen, je le laisse parler en premier pour ne pas imposer ma vision et lui boucher son imaginaire qui peut être très différent du mien.

Je lui propose de partir de cette sensation pour commencer à dire le texte.

Il commence et trouve « un endroit juste à mon avis » mais me dit qu'il ne peut pas tout enchaîner, il a besoin de vide et me propose des temps de suspension. Il dit qu'il faut que sur le plateau, il se passe des choses entre les phrases.

Je suis contente de voir qu'il se projette déjà et qu'il relie le jeu et le texte au corps et à l'espace.

---

**Texte 3 :** C'était en 1969, le club de Santos jouait contre Vasco de Gama, au stade Maracanà. Pelé traversa le terrain en rafale, dribblant ses adversaires en l'air, sans toucher le sol, et au moment où il pénétrait dans la surface avec la balle, il fut fauché.

L'arbitre siffla un penalty. Pelé ne voulut pas le tirer. Cent mille personnes l'y obligèrent en criant son nom. Pelé avait marqué beaucoup de buts au Maracanà. Des buts prodigieux, comme celui de 1961, contre Fluminense, après avoir dribblé sept joueurs plus le goal. Mais ce penalty était différent : les gens avaient senti qu'il avait quelque chose de sacré. Et c'est pourquoi le peuple le plus turbulent du monde fit silence ; La clameur de la foule s'apaisa soudain, comme obéissant à un ordre : personne ne parlait, personne ne respirait, personne n'était plus là. Brusquement, dans les tribunes, il n'y eut plus personne, et sur le terrain non plus. Pelé et le gardien, Andrada, étaient seuls. Seuls ils attendaient. Pelé, debout près du ballon, sur le point blanc des neuf mètres. A douze pas de lui, Andrada, ramassé sur lui-même, aux aguets, entre les deux poteaux.

Le goal réussit à l'effleurer, mais Pelé planta le ballon dans le filet. C'était son millième but. Aucun autre joueur n'avait marqué mille buts dans l'histoire du football professionnel. Alors la foule exista de nouveau, et bondit comme un gosse fou de joie, illuminant la nuit.

Je lui dis de partir en lecture avec ces suspensions... Il propose un jeu où il laisse sortir sa sensation à voix haute, on sent que ce qui le porte c'est la sensation du vide, plus que l'adresse au public même si il adresse son jeu. C'est comme si il cherchait à faire percevoir au public le vide qu'il éprouve. Je trouve que c'est une belle piste.

Évidemment il ne verbalise pas cela, il le joue, c'est moi qui mets des mots sur ce qu'il fait mais sans lui dire. Je ne veux pas qu'il intellectualise son jeu et qu'il cherche à le retrouver à partir de ce que j'ai dit mais qu'il puisse le retrouver à partir de la sensation d'où il est parti pour inventer son jeu.

On passe au texte 2. Il a besoin d'imaginer concrètement la transition sur le plateau pour inventer le jeu. Il a besoin d'un ancrage concret du corps dans l'espace. Très vite il me dit que l'aspect littéraire l'empêche d'avoir une adresse concrète. Il me dit qu'il ne sait pas si il a le droit d'adapter. Je lui dis qu'on a tous les droits que l'on se donne. Dans ce cas-ci, l'enjeu littéraire ne demande pas à ce que le texte soit respecté à la lettre. Il est important de définir le plateau comme un espace de liberté qui induit en corollaire la responsabilité de ce qu'on y fait et oblige chacun à prendre sa part de proposition. C'est une chose collective où les propositions de chacun nourrissent le travail de tous.

Je lui propose de changer le texte pour pouvoir se le mettre en bouche. Il ajoute des interjections et propose de passer au présent. Je propose des interventions de Walid dans le texte. Sur chaque moment du texte, nous définissons les axes de jeu possibles. Il décide de partir comme si c'était un souvenir qu'il se remémorait puis de passer à une proposition plus active comme si il était en train de vivre l'action.

Je lui laisse du temps pour chercher, quitte à laisser des « blancs ». C'est important de donner le sentiment de ne pas devoir être dans une obligation de résultat immédiat, d'affirmer qu'il faut se donner le temps pour chercher, inventer, se tromper. On n'est pas dans la rentabilité et on ne sait pas ce qu'on va trouver. C'est important pour moi de réaffirmer cela, car c'est tellement à l'encontre du discours dominant... il faut trouver la mise en forme sensible qui nous satisfait.

Mohamed m'explique plein de choses sur l'histoire du football, il est passionné.

Sur le texte 3, on prend le parti qu'il cherche à me faire imaginer quelque chose qu'il a vécu. Je trouve intéressant que ce soit une personne malvoyante qui ouvre, par la force de parole, un imaginaire visuel aux spectateurs.

Je suis surprise de sa familiarité avec le théâtre. Il m'informe qu'il en a fait au collège. Je lui demande comment on peut faire pour qu'il prenne les notes sur les indications de jeu et les changements de textes.

Il me dit de lui renvoyer le texte « actualisé ». Il va voir si il se souvient des notes de jeu.

Je me rends compte que le travail de répétition va demander pour Walid une retranscription régulière pour les changements de textes. A moins qu'on s'en sorte par internet avec la synthèse vocale... J'espère que l'apprentissage du texte par cœur va aider... On verra avec lui la prochaine fois...

Pour finir, je fais le bilan du peu de temps qu'il nous reste et je propose de travailler deux dimanches de suite à raison de 4h par dimanche. Il faut que je voie si la salle peut être disponible... Mohamed est partant. Walid, je le saurai à l'entraînement, l'est aussi.

### **Bilan de la séance**

En deux heures on a eu le temps de travailler le texte et de poser les lignes d'interprétation. C'est une nouvelle marche.

### **2-2-5 Encore l'immobilisme**

Le 15 mars 2014

La séance est annulée. Il y a un open à Lille.

### **2-2-6 Toujours l'immobilisme**

Le 29 mars 2014

La séance est annulée. Mohamed a des cours de fac supplémentaires. Walid est malade. Je désespère.

## 2-2-7 Travail sans texte à la main, interprétation et construction de l'espace

Le 4 avril 2014

On commence avec Mohamed seul car Walid a prévenu hier qu'il avait une urgence et n'arriverait qu'à midi.

**Le but de la séance** est de commencer au plateau sans texte à la main, de trouver les axes de jeu, les relations entre eux, éventuellement celles avec le public et le rapport à l'espace.

Je propose à Mohamed de se mettre sur le plateau, assis sur une chaise pour quitter la table et se retrouver dans la situation d'un rapport au public. Je mets une deuxième chaise à côté de lui qui sera celle de Walid. Ce ne sera peut-être pas la situation définitive, c'est un point de départ.

**On commence à travailler sans le texte à la main.** Je lui propose de retrouver ses appuis de jeu avec le concret de la situation et l'adresse à Walid (pour l'instant imaginaire puisqu'il est absent). Sur le texte 2, il abandonne l'option d'être dans le souvenir donc davantage avec lui-même et se met dans une adresse plus directe avec Walid. Il essaie de rendre également concret pour le public ce qu'il raconte. Il s'adresse directement au public sur le texte « Et les adversaires balançaient la tête de gauche à droite et de droite à gauche, tous en même temps, hypnotisés, les yeux fixés sur le pendule du ballon ». Il n'y a pas de quatrième mur<sup>47</sup>. Au fur et à mesure du travail et des reprises on définit plusieurs objectifs :

- Le fait qu'il imagine l'action en la racontant la rend plus concrète pour le spectateur et lui laisse le temps de l'imaginer. Il faut prendre le temps et ne pas tout « bouler ».

---

<sup>47</sup> Au théâtre, le quatrième mur désigne un « mur » imaginaire situé sur le devant de la scène, séparant la scène des spectateurs et « au travers » duquel ceux-ci voient les acteurs jouer. Ce concept fut pour la première fois formulé par le philosophe et critique Denis Diderot et plus largement repris au XIXe siècle avec l'avènement du théâtre réaliste puis par le comédien et metteur en scène André Antoine qui voulait recréer sur scène la vraisemblance.

L'expression « briser le quatrième mur » fait référence aux comédiens sur scène qui s'adressent directement ou reconnaissent le public et au cinéma quand des acteurs le font au travers de la caméra.

- Il doit maintenir Walid en appétit, il ménage ses suspenses.
- Il devient Nolo au moment où il se trouve devant le mur et fait « le pendule ». Il est pris dans l'action, le plaisir de sa ruse.
- Il redevient concret sur l'explication du « pendule » avec l'adresse au public.
- Il trouve une ironie à la fin

On travaille ensemble, je vois ce qu'il propose, l'encourage dans sa voie et propose de nouvelles pistes pour que le jeu ait plusieurs strates d'émotions, de couleurs différentes, d'adresse au public, à lui-même, à Walid, de rythmes....Je remarque que mon écoute est très visuelle et auditive. Je note que mon attention et mes micromouvements silencieux qui habituellement font signe à l'acteur voyant d'une écoute attentive, ne peuvent pas suffire à Mohamed. Je verbalise davantage même parfois avec de simples « Mmm »

On réfléchit à **construire dans l'espace les déplacements**, on envisage des solutions en attendant Walid.

Ça commence comme cela :

Le plateau est vide. Presque vide. Il y a deux chaises côte à côte au milieu du lointain du plateau. Mohamed entre seul au centre du plateau et dit le texte 1. Walid le rejoint, ils partent ensemble chercher les chaises au lointain pour les amener au centre du plateau et s'asseoir.

On se pose deux questions :

- Quels repères spatiaux ont-ils pour se déplacer et trouver les chaises?
- En quoi ce qui se passe sur le plateau est intéressant pour un public non-voyant ?

On suggère que d'aller au lointain pour prendre des chaises et revenir à la face en silence est peut-être insuffisant pour un public d'aveugles.

Mohamed propose qu'on fasse le test entre deux propositions quand Walid sera là pour qu'il dise ce qui est le mieux pour lui

Proposition 1 : le faire en silence et on parie qu'il comprend avec le son.

Proposition 2 : dire une didascalie en même temps qu'on fait l'action à condition que la didascalie ouvre aussi l'imaginaire du spectateur voyant.

On pourrait dire :

Mohamed et Walid montent dans la tribune. Ils cherchent un siège libre. Ils s'assoient, sortent deux bouteilles d'eau et boivent.

Sur le plateau :

Mohamed et Walid partent au lointain prennent deux chaises, reviennent au milieu du plateau et s'assoient. Ils sortent deux canettes de bière, les ouvrent et boivent.

Je suis allée chercher Walid au métro. **On reprend le travail depuis le début.**

On décide qu'au début du spectacle Walid est assis à Jardin<sup>48</sup>, au bord du plateau, de profil au public. C'est un homme seul qui attend.

On prend le temps de travailler le texte 1 qu'on n'a pas encore vu au plateau avec Mohamed.

Il entre sur le plateau et part un peu « à froid » sans vraiment jouer, ce qui est plutôt normal. Je lui demande de se reconnecter avec son imaginaire quand il entre pour faire ressentir au spectateur le fait qu'il entre sur un stade de foot et que les tribunes autour de lui sont vides.

Il me demande de préciser. Je lui dis que pour l'instant le spectateur voit un garçon entrer sur un plateau vide. Je lui dis que si on repart de sa proposition du vide existentiel, du rapport au néant dont on avait parlé avec ce texte, il faut qu'il balance son imaginaire à cet endroit pour que le spectateur s'y retrouve aussi. Je lui raconte une anecdote du livre de Galeano pour nourrir son imaginaire<sup>49</sup>.

Mohamed reprend le texte. Il est très ému et le cache. Il s'adresse au public. C'est beau. Je le lui dis.

Je propose à Walid de choisir aussi comment il veut entrer, avec quelles intentions.

---

<sup>48</sup> Côté jardin et côté cour désignent respectivement la gauche et la droite de la scène du point de vue du spectateur. Cette appellation vient de la salle des Machines construites entre 1659-1662 par Gaspare Vignarani dans le palais des Tuileries, située entre jardin et cour

<sup>49</sup> Abdòn Porte défendit le maillot du club uruguayen Nacional pendant plus de deux cents matchs, durant quatre ans, toujours applaudi, parfois ovationné, jusqu'au jour où son étoile pâlit. Il perdit sa place en équipe première. Il attendit, demanda à revenir, revint. Mais rien à faire, la mauvaise série continuait, les gens le sifflaient : en défense, il laissait échapper jusqu'aux tortues ; en attaque, il n'en mettait pas une. A la fin de l'été 1918, dans le stade du club Nacional, Abdòn Porte se tua. Il se tira une balle à minuit, dans le rond central du terrain où il avait été aimé. Toutes les lumières étaient éteintes. Personne n'entendit le coup de feu. On le trouva au petit matin. Il avait un revolver à la main et dans l'autre une lettre.

Mohamed reprend le texte. Je lui propose de découvrir les gradins sans personne autour de lui à la fin de son texte. Je suppose qu'il va faire le tour sur lui-même comme je le ferais. Mohamed voit un peu, donc c'est ce qu'il fait. Quand Walid rejoint Mohamed, je lui demande également de découvrir les gradins vides. Je ne sais pas si il va faire un tour sur lui-même ou si il va se mettre au centre du plateau et simplement écouter. Ce qui serait possible. Moi ce que je cherche, c'est l'image de deux hommes devant un vide. En fait il fait aussi un tour sur lui même en écoutant attentivement.

On cherche comment Walid peut rejoindre Mohamed et se mettre à son jardin. S'il part quand Mohamed a fini de parler il ne trouve pas sa place.

Il faut qu'il parte sur la fin du texte de Mohamed pour se diriger à l'oreille. L'écoute entre eux leur permet de découvrir les gradins vides ensemble.

C'est le moment d'aller au lointain chercher les chaises. Je prends la place de Walid sur le plateau pour faire les tests, il prend ma place dans la salle. Il préfère avec la didascalie.

Il y a discussion avec Mohamed qui pense que, pour le spectateur voyant, une didascalie c'est ennuyeux. Je défends l'idée que ça vaut le coup d'essayer d'utiliser les didascalies sans être systématique sur chaque action si la didascalie permet au spectateur voyant d'imaginer autre chose que ce qu'il voit sur le plateau ou de voir autre chose que ce qui est dit. Il faut qu'on vérifie les hypothèses en public. On envisage cela au moment de la restitution.

On reprend depuis le début. Sur le premier texte, je propose à Mohamed de mettre un peu de distance avec l'émotion car ça donne une couleur assez tragique au début et il n'y a pas de raison. Je me dis que l'histoire d'Abdôn Porte était peut-être un peu trop chargée. Je ne le formule pas comme ça car je ne veux pas qu'il perde l'émotion mais je m'appuie sur une mini esquisse de ce qu'il a fait : un sourire. Je lui dis que c'est bien cette distance qu'il met. Il me dit qu'il n'en a pas conscience. Je lui dis que c'est comme lorsqu'on est ému et qu'on veut le cacher... Je veux qu'il y ait plusieurs couches de jeu, que ce soit complexe parce que rien n'est jamais simple, comme dans la vie.

On enchaîne tout jusqu'à ce qu'ils soient assis avec leurs canettes qu'ils n'ont pas pour l'instant. On continue sur le texte de Mohamed, on invente un moment sans texte. Dans mes notes, j'essaie de suggérer plus que d'imposer, je mets de l'humour pour dédramatiser le fait que ça ne se trouve pas comme ça : « Comédien, c'est un métier ! ».

Pour terminer je leur raconte la mise en place de la transition que j'ai imaginée avec le texte de Walid.

Dans leur dispute, Mohamed et Walid se lèvent en miroir et rejoignent chacun la cour et le jardin du plateau. Ils y laissent leur chaise et ensemble, logeant les pendrillons<sup>50</sup>, ils montent<sup>51</sup> au lointain en boitant exagérément. C'est une marche grotesque. Tout en poursuivant leur marche, ils se retrouvent au lointain, au centre du plateau et descendent ensemble à la face.

### **Bilan de la séance**

On pose les premières briques de ce qui pourrait ressembler à une restitution.

On élabore des solutions pour tenir compte de la situation de cécité et de malvoyance des interprètes et des spectateurs.

### **2-2-8 Travail à la table, exploration corporelle, début de bout-à-bout.**

Le 5 avril 2014

Dimanche. Pas de repos pour les braves. Il faut avancer dans le projet.

A ma demande, Walid vient en premier pour travailler son texte<sup>52</sup>. Il est assis face à moi à la table. Il a ses lunettes noires. Ses doigts courent sur la feuille

---

<sup>50</sup> Rideaux noirs en velours suspendus à une perche

<sup>51</sup> Monter au lointain du plateau c'est aller au fond de la scène et descendre à la face c'est aller à l'avant de la scène

<sup>52</sup> Texte : « Un de ses nombreux frères l'avait baptisé Garrincha, ce qui est le nom d'un petit oiseau inutile et laid. Quand il commença à jouer au football, les médecins voulurent l'écartier : ils diagnostiquèrent que cet anormal, ce pauvre résidu de la faim et de la polio, ignorant et boiteux, avec un cerveau d'enfant, une colonne vertébrale en S et deux jambes tordues du même côté ne serait jamais un sportif.

Jamais il n'y eut d'ailier droit comme lui. Au mondial 1958, il fut le meilleur à son poste. Au mondial 1962, le meilleur joueur du tournoi. Mais tout au long des années qu'il passa dans les stades, Garrincha fut davantage : il fut l'homme qui donna le plus de joie aux spectateurs de toute l'histoire du football. Quand il était là, le terrain de jeu était une piste de cirque ; le ballon, un animal dressé ; le match, une invitation à faire la fête. »

blanche. Il lit l'histoire de ce joueur à qui on a dit qu'il ne serait jamais un sportif parce qu'il était anormal, ignorant et boiteux, un pauvre résidu de la faim et de la polio. Ça me touche, on va garder cette image pour le plateau. Walid n'aura pas à apprendre son texte. Quoique. Phrase après phrase, on avance vers le sens que prend le texte pour Walid, j'avoue que de temps en temps, je le pousse un peu, délicatement, dans une direction, puis il stagne, revient sur ses pas, cherche un chemin pour l'interprétation. Il en trouve trois : l'indignation, la fierté et le plaisir. Il suit le fil qu'il a choisi et le fil le mène jusqu'à lui, il est Garrincha. On cherche un rythme, une respiration pour le texte. Il reprend, reprend, reprend et dit qu'il ne sait plus, qu'il essaie mais que ça ne sort pas. Je l'encourage, il reprend. Il monte deux marches. Je vais lui envoyer mes notes pour qu'il puisse continuer à travailler à la maison.

Mohamed arrive. On fait un **échauffement** à partir d'exercices de sophrologie. C'est un travail de relâchement musculaire, d'attention aux sensations et d'évacuation des tensions.

On enchaîne sur un travail d'écoute pour inventer **la marche du boitement**.

L'idée du boitement est venue d'une remarque de Mohamed au sujet des jeunes qui imitent leurs stars. On est parti sur l'idée qu'ils imitent Garrincha. Ça me plaît d'emmener le spectateur sur le terrain de la moquerie qui va être défaits par le contenu du texte. Il y a une complicité dans la moquerie qui se retourne et qui est d'autant plus interrogée que c'est certainement seulement à ce moment là, lorsque Walid commence à lire, que le spectateur perçoit qu'il ne voit pas. Et puis ça me plaît que Mohamed et Walid puissent être un peu méchants sur le plateau.

Lorsqu'ils ont chacun inventé leur marche, ils se la transmettent avec des explications orales. Le contact de leurs épaules leur permet de faire une descente ensemble vers le public avant que Walid ne ramasse son texte pour le lire.

On travaille alors la transition entre la fin du texte 2 de Mohamed et le début du texte de Walid lorsqu'ils quittent leurs chaises, se déplacent, boitent et arrivent à l'avant-scène. Un top texte et Le bruit de la marche les aide à se synchroniser

lorsqu'ils sont éloignés. Sur la descente vers le public, Mohamed les met dans l'axe et indique d'un contact discret de la main que Walid est arrivé au texte.

Après la pause déjeuner, on reprend **la danse du foot**. Il faut la régler.

On termine à la table pour se distribuer la fin du texte. On décide de supprimer les deux plus grands textes supplémentaires qu'ils devaient apprendre car il ne reste qu'un week-end de répétition. On décide d'attendre le week-end prochain pour voir si on veut montrer le travail.

**Bilan de la séance** : On avance mais la route est encore longue et je crains sérieusement qu'on ne manque de temps. Je trouve que Walid et Mohamed sont très à l'écoute et je sens leur plaisir. Je suis contente que Walid ait trouvé ses axes de jeu

## **2-2-9 Bout-à-bout, mise au point des détails, pas de filage**

**Les 12, 13 et 19 avril 2014, 31 Mai et 1<sup>er</sup> Juin**

J'imagine l'effroi de mon lecteur à l'idée de poursuivre l'analyse détaillée des dernières répétitions. Qu'il se rassure, je vais lui faire grâce des détails, je pense qu'ils ont été suffisants pour illustrer la pratique, je ne m'arrêterai que sur les points significatifs. D'autant que les dernières répétitions consistent en grande partie à retrouver ce qui a été inventé. Les détails n'ont leur intérêt maintenant que pour peaufiner les images et le jeu et même si ils font le spectacle, je ne vois pas l'intérêt d'en parler, il faudrait les voir. Tout est affaire de justesse et de précisions dans les gestes, les dynamiques, les intentions, le moment de faire les choses, savoir saisir ce qui est inattendu et le garder, ajouter des strates, des couleurs... On peut y passer des heures... Ça demande toujours de l'observation, de l'écoute, de la patience, des retours, de l'échange. Quant aux derniers passages travaillés, ils l'ont été dans le même esprit que les premiers.

**Le 12 avril 2014. Moment de répétition. Extrait de conversation entre Mohamed et moi à propos de Walid cherchant sa chaise.**

**Mohamed :**

Il n'a qu'à faire bouger sa tête pour monter qu'il cherche la chaise.

**Sophie :**

Ben non, quand tu es non-voyant, tu ne fais pas aller ta tête pour chercher ta chaise.

**Mohamed :**

Mais si il ne fait pas bouger sa tête alors il est non-voyant pour le spectateur.

**Sophie :**

Non, pour moi il est ce qu'il est.

**Mohamed :**

C'est-à-dire ?

**Sophie**

Il est quelqu'un qui longe le pendrillon pour trouver sa chaise. En tant que spectatrice, je ne sais pas si il est voyant ou non-voyant.

**Mohamed :**

Oui, mais tu veux faire oublier qu'il est non-voyant

**Sophie :**

Comment ça ?

**Mohamed :**

A force de répéter, on va croire qu'il voit puisqu'il a l'habitude de le faire. En plus, à la façon qu'a Walid de se déplacer, les voyants pensent qu'ils voient.

**Sophie :**

Je ne veux pas faire qu'on croit qu'il voit, je veux faire comme d'habitude avec les acteurs, vingt fois une chose pour être précis. Par contre si je demande à Walid de faire bouger sa tête alors, là oui, je veux faire croire qu'il est voyant. Et ça, je m'en fous, ce qui m'intéresse, c'est toi et Walid, par contre je trouve que c'est beau que ce soit précis mais je ne vais pas aller faire croire un truc...

**Mohamed :**

Oui, oui c'est bien.

**Sophie :**

Je n'ai pas envie que les spectateurs se disent : « ils voient », l'intérêt de vous voir tous les deux, c'est ce qui passe entre vous et ce que vous trouvez en jeu.

**Mohamed :**

Non, mais, tu peux te dire comme spectateur « Ah ! Il voit » mais le spectateur il ne se dit pas « Ah ! Il ne voit pas ».

**Sophie :**

Oui mais ... non, vas-y.

**Mohamed :**

Mais le spectateur, dans le sens inverse, il se dira pas « Ah ! Il ne voit pas ». Si il fait son trajet là, ils vont voir les lunettes de soleil mais si il y va sans problème, ils ne vont pas se dire « Ah ! Il est aveugle ».

**Sophie :**

Exactement

**Mohamed :**

Donc, toi, tu ne veux pas leur faire savoir qu'il ne voit pas mais en même temps tu leur fais croire qu'il voit.

**Sophie :**

Je ne veux pas qu'ils se posent la question. Je veux que quand ils vous voient sur un plateau, ils voient deux personnes : Walid et Mohamed, qu'elles voient ou qu'elles ne voient pas, pour moi, ce n'est pas la question. Après, peut-être, qu'ils se disent quand il prend son papier pour lire, « Ah ! Il ne voit pas » mais pour moi c'est un détail, enfin un détail qui fait la singularité de chacun évidemment, mais c'est une des caractéristiques, tu te dis « Ah ! Il ne voit pas » mais sans que ça devienne la chose au centre, c'est une caractéristique comme tu te dis, tiens lui, il est sourd, ou lui, je ne sais pas quoi ... c'est une caractéristique...

**Mohamed :**

Oui, placer ça sur un détail et que ce ne soit pas l'axe du propos.

**Sophie :**

Exactement. Je trouve que c'est assez beau que le sens de faire du théâtre ensemble, ce soit d'arriver à ce que le public regarde des gens et que ce qu'il voie d'abord ce sont des personnes.

**Mohamed :**

Comme le cécifoot.

**Sophie :**

Oui, c'est ce qu'ils sont, ce qu'ils ont à dire et comment ils jouent qui est important. Ce sont leurs compétences... Comment ils interprètent...

**Mohamed :**

Oui je suis d'accord

Walid écoute mais donne peu son avis.

Et comme il faut avancer dans le travail, on continue.

Un moment après cette discussion, Walid reprend son texte sur Garrincha. Mohamed est spectateur. Inutile d'écrire qu'on reprend le passage plusieurs fois, et à un moment, Walid est juste avec ce qu'il fait, il est en jeu, présent. C'est émouvant. Mohamed est touché. Je le vois. Il dit : « C'est beau ». Je suis contente. Pour ce moment-là, ça valait le coup...

Sur les deux derniers jours de répétition, Mohamed est malade l'avant-dernier jour. On ne découvre les derniers passages du texte que le dernier jour de répétition avant la restitution. Tout me semble très fragile. Nous décidons dans un premier temps de maintenir la restitution puis la difficulté à la mettre en place en fonction des agendas de tous, nous fait choisir de filmer le travail pendant le week-end du 31 Mai et 1<sup>er</sup> Juin. Au dernier moment, pour des raisons d'ordre privé, Mohamed ne peut venir, nous ne filmerons que le petit passage de Walid.

### **3- Beaucoup de bruit pour rien ?**

#### **3-1 Ne pas s'arrêter aux premières impressions**

Lorsque je déroule le calendrier de l'atelier comme je viens de le faire, l'impression première est d'être restée sur ma faim, avec un goût d'inachevé

dans la bouche. Si on fait un bilan quantitatif du nombre de participants, de la régularité des séances et si on évalue l'atelier théâtre à l'aune de sa restitution, il faut reconnaître qu'il n'y a pas matière à se réjouir.

Au moment d'attaquer la rédaction de cette dernière partie, je suis assez morose au regard de ces éléments d'autant que le mois d'août sous le ciel du Nord est diluvien. Parfois le soleil est indispensable. Mais j'ai la chance d'avoir fait des entretiens semi-directifs avec Walid et Mohamed pour avoir un retour sur cet atelier et de les écouter aujourd'hui m'offre un autre point de vue possible et me permet de penser que le processus de l'atelier et des répétitions est peut-être plus important que le résultat de la représentation dans le cadre de ce projet.

Étant donné les conditions particulières pour former le groupe, il est évident que le nombre de participants n'est pas un critère d'évaluation même si un groupe de quatre personnes aurait été plus confortable pour gérer les absences et aurait permis de ne pas faire reposer l'évolution du travail que sur les épaules de deux personnes. Mais c'était croire qu'on peut « fortement encourager » la participation à un atelier alors qu'il me semble qu'une des conditions de l'investissement dans une activité est la liberté de l'avoir choisie.

On peut noter à quel point les normes changent avec le changement de cadre : quatre participants dans le cadre d'un atelier avec des voyants ferait tomber dans les pommes n'importe quelle structure. Le "luxe" du petit nombre permet de mettre en place des liens privilégiés et de prendre le temps de discussions et de réflexions impossibles en grand nombre si on veut ne pas passer toute la répétition à parler.

L'objectif défini au début de l'atelier n'était pas de faire une restitution donc il n'y a pas de raison de juger l'atelier à partir de ce critère, même si j'espérais qu'on puisse aller au terme de cette recherche si modeste qu'elle ait pu être étant donné le temps imparti.

Si bien qu'une fois la déception passée, que s'agit-il d'observer pour tirer un bilan de cet atelier?

- Il est intéressant d'identifier le processus à partir duquel le projet a été monté et d'en déterminer un cadre d'analyse pour l'atelier.

- Il m'importe en fait d'avoir un retour de Mohamed et Walid sur ce qui s'est passé dans l'atelier, de voir ce que ça leur a apporté et d'essayer de remettre l'atelier dans la perspective des enjeux du cécifoot.

### **3-2 Identifier le processus du projet théâtre au sein de l'Unadev**

C'est la première fois avec ce projet de terrain que j'inscris ma pratique de théâtre dans le cadre d'un projet précis de structure ou, pour être plus exacte parce que les ateliers que je fais se passent toujours au sein de structures qui ont leur propre projet, c'est la première fois que je me pose la question du sens de mon projet au regard du projet de la structure avec laquelle je travaille. Il me semble que si ça ne change pas le fond du travail qui reste artistique, ça modifie quelque peu ma façon d'envisager le sens que peuvent avoir mes ateliers au-delà de leur objectif artistique. Ça conforte l'idée que la pratique peut être développée en dehors de structures proprement artistiques pour soutenir leur projet à partir de mes outils de metteur en scène. Cela demande la mise en place d'un processus de travail spécifique et la définition d'un cadre particulier.

Les dix étapes du processus de travail dans le cadre du projet à L'Unadev :

- 1- Découverte de la structure et émergence du désir d'un projet avec elle
- 2- Prise de contact et échange pour une connaissance mutuelle
- 3- Co-construction avec le responsable référent, Toussaint Akpweh, du projet et des moyens de sa mise en œuvre.
- 4- Temps d'observation dans la structure pour affiner le contenu du projet et le penser en lien avec les participants.

- 5- Premier atelier pour fixer son cadre<sup>53</sup> avec les participants et vérifier leur adhésion. Le cadre permet de poser les bases d'une analyse et d'un regard critique sur ce qui s'y est passé.
- 6- les ateliers qui ont leur propre processus :
  - Une étape de recherche
    - Une mise en disponibilité corporelle basée sur la prise conscience perceptive, le toucher et la « relaxation ».
    - Un travail sur la perception et l'écoute du ou des partenaires.
    - Un travail de recherche corporelle comme base pour l'autonomie de l'interprète et comme cadre de référence du processus de travail.
    - Un travail sur l'interprétation
  - Création de la syntaxe entre les éléments : invention de bout-à-bout
  - Un travail sur chaque détail de l'ensemble de la restitution : bout-à-bout et filage
- 7- Retours informels réguliers sur le déroulement de l'atelier avec Toussaint Akpweh pour permettre une compréhension des enjeux du travail
- 8- Une valorisation du parcours par une visibilité du travail avec la réalisation d'un petit film
- 9- Evaluation du projet avec les participants.
 

Les entretiens semi-directifs font partie intégrante du projet puisqu'ils permettent de formuler ce qui a été traversé, de l'acter et de porter un regard critique sur les questions abordées par l'atelier théâtre et celles posées dans le cadre du cécifoot. Ils ont été déterminants dans mon regard porté sur l'atelier parce qu'ils ont permis de mesurer le chemin réalisé ensemble et d'en prendre conscience. Entendre la parole des participants me semble boucler un projet où les acteurs sont considérés comme responsable de ce qu'ils proposent.
- 10- Evaluation du projet avec la structure doit avoir lieu en septembre 2014.

C'est la première fois de ma vie que je détaille aussi précisément les étapes du déroulement d'un projet et que je mesure l'importance et l'influence de chacune

---

<sup>53</sup> cf Objectif du 1<sup>er</sup> atelier p 44

sur la lecture de l'ensemble. Je mesure que ma déception de n'être pas allée jusqu'à une restitution est relativisée par le fait que nous étions bien dans le cadre que nous nous étions fixés au début de l'atelier<sup>54</sup>, par le fait que les entretiens semi-directifs ont acté la richesse de ce qui s'y était passé et par le fait que nous étions au cœur des questions soulevées par la structure.

Je mesure à quel point un travail artistique pris dans un nouveau processus peut aussi se lire à partir d'un autre point de vue que le point de vue artistique sans que ça ne lui enlève ses exigences.

Je me rends compte aussi en écoutant Mohamed et Walid combien le processus de répétition est riche même si il n'y a pas de restitution.

### **3-3 Écouter le retour des participants**

Avoir un échange oral semi-directif avec Mohamed et avec Walid me permet de savoir comment ils ont vécu cet atelier tout en poursuivant le travail de construction d'un espace commun autour du théâtre, du foot et du rapport voyant/ non-voyant. Cela pose un cadre où ils peuvent affirmer des ressentis et des points de vue. Cela nous offre également l'occasion d'acter et d'ancrer ensemble ce qui s'est passé.

L'entretien a plusieurs axes :

- Le vécu de l'atelier

Quelles étaient leurs attentes au début de l'atelier et quel en a été l'intérêt ?

Qu'est-ce qui leur a plu et moins plu ?

- La vérification que l'atelier était un espace d'affirmation de soi et de prise de décision

- l'analyse de notre manière de penser un « faire ensemble » et en quoi il est constitutif du théâtre proposé

---

<sup>54</sup> Voir 3-3 du I p29

### **3-3-1 Les retours de Mohamed**

#### **- Sa motivation**

##### **Mohamed :**

« Au début, je ne voulais pas y aller (rire) On m'a proposé ça... Moi je n'étais pas là dès le début des entraînement et donc je ne t'avais pas croisée dès le début et on m'a parlé de ça, et moi, j'ai vu ça comme un ovni, je me suis dit qu'est-ce que c'est que ça, je viens faire du foot et on me parle de théâtre, même si j'aime bien le théâtre, mais je me disais à quoi ça sert, et personnellement je ne voulais pas y aller au début surtout comment on m'avait amené le projet avec affirmation de soi (rire), moi personnellement je ne suis pas dans cette posture victimaire et ça m'a déplu. Et après quand toi tu m'en as parlé, ça a changé »

#### **- Son intérêt pour le projet**

##### **- La première chose qui a retenu son attention :**

##### **Mohamed :**

« On était partis d'un postulat qui était intéressant c'est-à-dire : le théâtre et le cécifoot ça se rapprochait ... si il n'y a pas de spectateurs quel était intérêt de faire cette représentation et de faire ce match ? Voilà, ça, c'était déjà très intéressant plus que l'affirmation de je ne sais pas quoi... (rire) »

##### **- Le texte a été sa seconde source d'intérêt pour l'atelier.**

##### **Mohamed**

Quand tu m'as amené le texte, je ne sais plus le nom de l'auteur

##### **Sophie**

Eduardo Galeano

##### **Mohamed :**

Oui, j'ai trouvé que c'était super, une nouvelle approche du football pour tous. Pour quelqu'un qui n'aime pas le foot et qui veut découvrir les plus beaux moments du football, on peut lui conseiller ce livre là. Il n'y a pas toutes les règles barbant quand tu arrives devant le football et que tu n'y connais rien, et j'ai trouvé ça super intéressant et après j'ai continué

## **- Ce que lui a apporté le projet**

**Mohamed :**

« Je ne peux pas dire que ça m'ait vraiment apporté au niveau comment dire ...  
Moi j'ai vraiment aimé travailler le texte et lire les différents passages, c'était vraiment bien, après le fait de le jouer, bon on l'a joué mais ce n'est pas là où j'ai pris vraiment le plaisir par rapport à ce qu'on voulait faire en fait. Je pense que ce que j'attendais, c'était vraiment de tirer le maximum de cette comparaison entre le théâtre et le cécifoot, et surtout l'air de rien, j'ai vraiment pris du plaisir dans les répétitions et les prises de tête, entre guillemets, pour dire comment va faire Walid pour faire ça, pour adapter en fait, et pour qu'à la représentation ce soit fluide comme un match et qu'on ne voit pas tout ce qu'on a préparé au début pour que ce soit en gros joué comme ça. Et donc, c'est un peu comme un entraînement de cécifoot. Au début, on apprend à se faire des passes dans les pieds, après on avance, on essaie de bouger etc... je trouvais ça intéressant, c'est plus sur ce point là que j'ai pris du plaisir »

**-Il a beaucoup aimé aussi les questions que posait l'hypothèse d'un public mixte voyant/non-voyant et les solutions envisagées pour y répondre.**

**- L'importance de la représentation :**

**Mohamed :**

« Qu'il n'y ait pas de représentation publique, c'est dommage en soi, j'aurais bien voulu quand même avoir, pas forcément une représentation publique, mais au moins une représentation avec la vidéo parce qu'on aurait pu montrer quelque chose, même si la vidéo ce n'est pas pareil, parce qu'on pourrait dire « oui c'est un montage », c'est vrai qu'avoir le public en direct qui comprend ce que ça fait, ça aurait peut-être été mieux c'est vrai, mais après je ne sais pas qui serait venu.

(...)

Ça aurait été bien aussi d'avoir un public non-voyant... Ça ne m'aurait pas dérangé de faire la représentation mais ce n'est pas là où j'aurais pris le plus de plaisir. Ce n'était pas, en fait, l'objectif de présenter, je voulais vraiment voir comment on construit la chose, après le faire pour voir le résultat c'est

forcément intéressant mais le casse-tête de prendre les chaises au bon moment tout ça, moi je trouvais ça plus intéressant. »

### **-Retour sur les exercices d'écoute**

#### **Mohamed :**

« Le travail sur l'écoute, ça c'était super intéressant, ça, ça apporte beaucoup au cécifoot, par exemple. Là je trouve vraiment un intérêt pratique, c'est-à-dire que si on est capable déjà de faire ça à longueur de temps en répétition au théâtre après je me dis que, ça, ça peut être un atout pour nous en match.

(...)

On n'a pas l'habitude de cette écoute, on est plus concentré sur ce qu'on fait nous que sur ce que fait l'autre et là, en plus, on partait avec un handicap, parce que deux voyants ont plus de facilité dans cet exercice parce qu'avec le champ de vision, ils voient sur le côté et ils peuvent voir l'impulsion de l'autre, alors que nous on se basait sur le ressenti, à la limite sur la transmission de pensée, et c'était bien.

#### **Sophie :**

Et tu vois dans mes préjugés par exemple, je me disais que « si tu ne vois pas, tu es forcément plus à l'écoute », et donc je me disais, « ils vont les trouver idiots, ces exercices là, parce qu'ils ont l'habitude de ça ».

#### **Mohamed :**

Oui oui oui mais non (rire)

#### **Sophie :**

Quand tu dis « on est plus concentrés sur nous que sur l'autre », qu'est-ce que ça veut dire ?

#### **Mohamed :**

Ben oui, le préjugé que tu dis est intéressant parce que nous, Walid ou moi, on va dans la rue, on doit se concentrer sur ce qui se passe mais d'un point de vue d'ensemble, là c'était vraiment pointu ce qu'on faisait dans le sens où on était concentré sur un point précis et ce n'était pas une écoute d'ensemble, avec, comment je peux te dire ? avec les oiseaux sont à gauche, le vent souffle de telle façon, où la voiture va arriver par là, là on devait se concentrer sur un petit

point, même si il était proche de nous mais c'était assez compliqué quand même. »

### **-Retour sur le travail d'interprétation**

#### **Mohamed :**

« Quand j'entre et qu'il y a le silence, le fait d'être au milieu du plateau dans le silence, c'est vraiment, comment dire, c'est une sensation bizarre, tu vois parce que le fait de se concentrer et que personne ne parle et de s'imaginer d'être - tu vois ça j'ai réussi à me représenter plus ou moins le fait d'être dans un stade au milieu du terrain avec les gradins vides - et là c'est vrai que s'imaginer, c'est assez imposant tu vois, d'être aussi petit au milieu du terrain, c'est pas la même pression que quand il y a des gens qui te regardent mais , tu es à la fois libre et à la fois enfermé tu vois... c'est-à-dire que quand tu es dans un stade vide tu as tout l'espace pour toi mais le fait d'avoir tous ces murs et ces gradins autour de toi, qui sont pourtant vides, ça fait penser un peu à une prison tu vois... c'est pas pareil, limite c'est pouvoir tendre les bras le plus loin possible mais en sachant qu'il y a quelque chose qui va t'arrêter, pour moi c'était ça ce ressenti sur le plateau...

Avec le texte de Nolo, c'est différent, je suis assis et je parle à Walid, et là ce n'est pas la même sensation, c'est plus une sensation d'être entre potes et de discuter. Le pression qu'on a quand on est seul disparaît car là je suis avec quelqu'un et je discute même si les interjections de Walid sont courtes, on sent la présence de la personne et c'est différent.

(...)

Il fallait adapter mon sentiment par rapport au texte et c'est pas quelque chose qu'on fait, enfin c'est naturel à la base, mais là il fallait quand même essayer de comprendre comment on pouvait jouer de la meilleure des façons ce passage-là et c'est vrai que c'était intéressant de voir les différentes façons. Ça a été plus simple de faire l'intro, de faire la personne froide, par contre par rapport au texte de Ferreira, tu te souviens, je me suis cassé la tête par rapport au fait qu'il fallait jouer le début comme un souvenir et après revenir dans la réalité, tu vois, je n'arrivais pas bien à dissocier les deux et ça c'était assez compliqué. C'était

compliqué de partir dans le souvenir et après de me remettre dans l'instant présent, c'était difficile.

(...)

J'ai l'impression que j'ai été piégé par le texte. J'ai pas réussi à intégrer le fait de me libérer du texte, c'est-à-dire que le fait de l'avoir appris, je voulais vraiment sortir les bons mots et quand je me trompais je savais que je me trompais donc, après je me bloquais, tu vois

### **Sophie**

Pas toujours, il y a eu plein de fois...

### **Mohamed :**

Oui, au fur et à mesure t'essaies de faire des trucs, mais c'est vrai que c'est assez compliqué de sortir du texte. Une des choses les plus dures que je devais faire, l'air de rien, c'était ça. Il fallait que je quitte le texte et que je fasse, comme là quand on discute, et les mots viennent et je les balance facilement et c'est vrai que ça c'était compliqué.

### **- Sa responsabilité en tant qu'acteur :**

#### **Mohamed :**

« Il y avait un dialogue pendant le travail, d'ailleurs je te donnais mes idées et tu disais « ça doit venir de toi », le souvenir venait de moi et là où tu m'as le plus aidé, c'est de ne pas rester dans ce souvenir-là, il y a un dialogue. Je pense quand même que j'ai imposé, enfin plutôt proposé mes idées. »

Après une discussion entre nous, il dit que si on considère que l'affirmation de soi se fait dans la responsabilité qu'a l'acteur de proposer et de s'emparer du jeu, alors il est d'accord et pense que, sous cet angle-là, c'est intéressant à travailler.

### **- Ce qui a le moins convaincu Mohamed**

-Le manque d'habitude et le manque de goût pour un travail d'éveil corporel lui ont rendu les échauffements moins appréciables et il en voyait moins l'utilité.

-La danse du foot est restée assez énigmatique dans le parcours sur le plateau.

**Mohamed :**

« J'ai trouvé intéressant ta comparaison avec le cécifoot quand on se déplace, quand il y a des duels, il y a une sorte de chorégraphie, c'est vrai que je n'avais pas fait cette approche dès le début (rire) mais après quand tu regardes les matchs, c'est vrai que certaines actions sont fluides grâce au travail d'entraînement et ça peut faire penser à une danse mais moi, je n'étais pas parti sur ce point-là. Moi la danse, je ne suis pas un danseur donc ...(rire) ...mais ce rapport au corps et tout ça, ça m'échappe encore mais je ne demande qu'à comprendre ou qu'on m'explique. »

Le fait de ne pas avoir de ballon, l'empêchait, peut-être par manque d'imagination dit-il en riant, d'avoir autant de plaisir à danser qu'à jouer réellement au foot. Il reconnaît aussi que l'emploi du mot « danse » lui provoque un frein psychologique. Il note également que si, il peut très bien envisager pour l'acteur l'intérêt de faire cette danse sans être vu, dans la mesure où il sent l'énergie et l'attention du public et que ça peut le motiver dans l'action comme au cécifoot, en revanche il ne voit pas bien le sens qu'elle peut avoir pour un public non-voyant.

**- Notre travail ensemble**

Pour Mohamed, le meilleur moyen pour changer le regard des gens sur la cécité est de faire comme nous l'avons fait au plateau : ne pas nier la réalité perceptive de chacun et trouver des solutions à partir d'elle pour parvenir à une proposition dont la force est dans le contenu et la forme, et où le mode de perception des acteurs n'est pas une question mais un état de fait. Le spectateur ne se pose pas la question de la situation de handicap, il la reçoit comme une différence parmi d'autres. Il est là pour un spectacle et c'est sur ce spectacle que doit porter son opinion. Pour Mohamed, l'intégration est réelle lorsqu'on parle du spectacle sans mentionner la situation de cécité.

**Sophie**

Moi je pense que la meilleure façon de déstigmatiser, si on prend ces mots-là, c'est juste de faire ensemble avec ce que chacun est.

**Mohamed :**

Exactement, c'est de ne rien dire, de ne pas dire « venez voir les aveugles, ils font une pièce »

**Sophie**

Oui c'est toute la conversation qu'on avait sur « Mais tu ne montres pas qu'on est aveugle etc...

**Mohamed :**

Ce qu'on a fait nous, je trouvais que c'était super intéressant. On n'est pas dans la victimisation. Les deux propositions avec Walid ne m'auraient pas choqué, c'est-à-dire, ce que tu as proposé qui était super intéressant et ce qu'on aurait pu faire, c'est-à-dire de s'apercevoir plus tôt que Walid est aveugle, tu vois, là dans ce qu'on a proposé, ce qui est important ce n'est pas le fait de voir ou de ne pas voir que Walid est aveugle, c'est que le spectateur n'y pense pas. Ca devient intuitif, c'est-à-dire que le spectateur voit que Walid se déplace comme ça, il prend la feuille en braille, mais il ne se pose pas la question après, il est dans l'écoute du texte. »

L'échange avec Mohamed est aussi une occasion de reparler du cécifoot et de ses enjeux au regard de ce qui s'est passé à l'atelier.

**3-3-2 Les retours de Walid**

Walid était partant pour faire cet atelier et se disait que ça pouvait être une nouvelle expérience et l'occasion d'améliorer sa gestuelle et de comprendre comment avoir des gestes soignés quand il y a des gens qui regardent.

Il attendait le retour de quelqu'un qui puisse aider, orienter, critiquer et être une sorte de miroir. Il voulait des retours pour savoir si il « n'était pas très loin de la réalité » et avoir des repères. Il dit qu'au théâtre on prend le temps de présenter les choses textuellement et corporellement et que ça peut aider.

Il ne pense pas que d'avoir fait l'atelier lui ait apporté quelque chose de particulier car il croit qu'il faudrait le faire plus longtemps pour « avoir des effets ». Mais il a aimé le travail sur le texte et la danse : jouer un rôle, adapter les textes, inventer la danse, proposer sans que rien ne soit décidé et programmé avant et faire un travail collectif. Mais il ne se souvient pas d'avoir proposé beaucoup de choses. Ce sont surtout mes remarques qui lui ont permis de « faire la comédie » et de se mettre dans la peau de quelqu'un d'autre. C'était la première fois qu'il jouait. Il a essayé d'imaginer le rôle, d'imaginer les émotions, de les incarner et de s'approprier le texte. Il s'agissait surtout de jouer l'indignation, la fierté et la joie. Il pense que jouer peut aider sur les ressentis parce que le plateau est un endroit où on joue des rôles riches d'émotions et où on traverse des situations où on peut les sentir. Si il ne l'a pas pensé tout de suite, Walid s'est dit en travaillant sur le texte de Garrincha, que « ses difficultés étaient comparables à celles de Garrincha » et que les préjugés étaient les mêmes avec le cécifoot.

Le fait qu'il n'y ait pas eu de restitution n'a pas posé de problème à Walid car il a eu l'impression que de faire le film remplaçait d'une certaine manière la restitution et lui donnait la sensation, par le biais de la caméra, de la présence d'un public.

Pour Walid, le travail sur l'écoute est un bon moyen de se synchroniser, d'être attentif aux autres et pas seulement à soi-même, de savoir travailler en binôme et de développer l'esprit d'équipe. Par contre, il dit que dans le cadre du cécifoot, avec le bruit ambiant, ça lui semble difficile de se mettre dans une même qualité d'écoute. Pour lui, l'échauffement est un bon moyen pour s'apaiser au niveau psychique et même physique et pour être plus attentif au rapport au sol. Il pourrait servir pour les matchs.

## **Notre travail ensemble**

### **Sophie :**

Et est-ce que tu crois que l'atelier, ça peut aider dans le cadre du cécifoot sur la question - c'est une chose dont on a parlé au premier atelier, sur le fait que le cécifoot est aussi un endroit pour changer le regard de la société sur les gens qui

sont en situation de cécité - est-ce que tu penses que par rapport à cet objectif, le théâtre peut être un espace qui peut aider à ça ou...

**Walid :**

oui...surtout dans la danse, quand on fait des gestes très précis et qu'on fait attention à les faire bien... à mon avis des pièces comme ça, elles peuvent améliorer beaucoup le regard ... avoir une précision dans les gestes ... essayer de jouer sur le visuel. Je pense qu'il y a beaucoup de non-voyants qui ne s'intéressent pas à ça... par la force des choses, parce qu'on n'a pas une idée sur ce qui se passe ... si on en a une mais pas sur le côté esthétique des choses c'est...

**Sophie :**

Mmm, du coup, toi, tu dirais ... comment tu définirais le côté esthétique ?

**Walid :**

Ben esthétique, c'est par exemple de ne pas jouer juste pour avoir un maximum de buts mais essayer déjà de savoir un peu comment les autres travaillent, c'est-à-dire, les voyants et tout ça, et essayer de ne pas être très loin d'eux, par exemple être ... dans le jeu ce n'est pas que courir mais essayer d'apporter quelque chose de ... d'artistique, quelque chose de joli à voir

**Sophie :**

Et... joli à voir... ce serait quoi ? Pour toi par exemple ?

**Walid :**

Ben par exemple... avoir un bon dribble ou essayer dans la posture physique... donner l'impression de quelqu'un de sportif, d'être souple... se tenir droit, avoir la tête pas toujours en haut ou en bas, enfin savoir se comporter physiquement et ... essayer d'attirer l'attention du public, pas seulement par les buts et le résultat mais aussi par... des choses précises, des gestes précis, des passes précises...contrôler le ballon par des gestes maîtrisés...

**Sophie :**

Mais du coup la beauté c'est... la beauté vient de la technique alors ? Pour toi, par exemple, qu'est-ce que tu appellerais beau ? Enfin beau pour toi ?

**Walid :**

En tout cas d'éviter, d'essayer de minimiser les impacts du handicap, par exemple il y a des gens quand ils s'assoient, des non-voyants, ils s'assoient, je

sais pas, ils baissent le dos comme ça... je sais pas ils ne savent pas que ce genre de geste devant les gens, ce n'est pas... C'est-à-dire que quelqu'un qui voit, il va voir tout de suite que ce genre de gestes, ça ne se fait pas devant les gens, et quelqu'un qui n'a pas un retour visuel, il ne voit pas comment on doit se comporter devant les autres...

**Sophie :**

Mais pourquoi il faudrait se comporter comme les voyants disent qu'il faut se comporter ?

**Walid :**

Ben ... Parce que... Pour ne pas être très différent, c'est-à-dire... on vit dans une société, si on veut que les autres ne nous voient pas d'une autre manière, on doit quand même être semblables un peu aux autres, dans la mesure du possible hein ! On ne va pas non plus...

**Sophie :**

Toi, tu penses que c'est à toi à être semblable ?

**Walid :**

Non ! L'effort est à faire dans les deux sens mais au moins, nous, grâce au théâtre ou ce genre d'atelier on peut améliorer...

**Sophie :**

Mais tu as eu l'impression, par exemple, que sur le plateau, je vous ai fait des remarques en disant « Tiens-toi droit » ... « Tiens-toi comme ci ou comme ça » ?

**Walid :**

Non, mais tu cherchais la précision. Par exemple Mohamed regardait le sol et tu lui disais regarde devant... vers le public ou moi je devais aller droit vers le texte au sol, des choses comme ça... Pas que sur l'esthétique mais aussi pour la précision aussi

**Sophie :**

Mmmm...

**Walid :**

Développer la...

**Sophie :**

Et à ton avis, toi, le fait de faire du cécifoot en quoi ça peut changer le regard que la société porte sur les aveugles par exemple ?

**Walid :**

Heu ... Quand je dis aux autres que je fais du foot, ils sont étonnés... A mon avis, comme le foot c'est un sport populaire et tout... Ils vont se dire sans nous voir jouer vraiment, ils ne croient pas qu'on peut jouer au foot et ça peut montrer qu'on est capables de faire certaines choses...

**Sophie :**

Mmmm... Et à ton avis sur un plateau de théâtre, où est-ce que ça pourrait se passer ça ? Justement pour montrer que t'es capable... Qu'est-ce que ce serait en fait pour enlever les préjugés des gens, qu'est-ce qu'il faudrait faire... à ton avis ?

**Walid :**

Qu'est-ce qu'il faudrait faire ?

**Sophie :**

Par exemple dans ce qu'on a travaillé, les questions qu'on s'est posées...sur le plateau quand on répétait et tout ça... Qu'est-ce qui permettait justement d'enlever les préjugés des gens, ou pas...

**Walid :**

Moi, à mon avis, si je me mets dans la peau de quelqu'un qui voit : il va voir qu'il y a un non-voyant sur le plateau, il va se dire : « il ne va être capable que de faire du texte » car pour lui parler ce n'est pas un problème mais par exemple courir ou avoir des gestes synchronisés entre deux acteurs... ça pour lui à mon avis si on les fait bien et on développe ça, ça va changer un peu le regard ...

**Sophie :**

Mmmm .... Oui oui... .. de faire ...

**Walid :**

De faire des choses précises ...

**Sophie :**

Oui et à ton avis, est-ce que ça peut être un endroit... comment ça peut être un endroit... qu'est-ce qu'on pourrait faire sur le plateau pour ... ben continuer à changer le regard des gens, qu'est-ce qu'il faut faire en fait ?

**Walid**

A mon avis on fait juste des choses qui reflètent la vie d'un non-voyant et on va pas aller dans l'exagération genre conduire une voiture ou quelque chose qu'un non-voyant ne pourra jamais faire dans la vie de tous les jours, mais juste de

jouer des rôles qu'on vit au quotidien mais les montrer bien et faire un effort pour les montrer ... pour que ce soit bien présenté

**Sophie :**

Et tu as l'impression que c'est ça ce qu'on a fait ?

**Walid :**

Oui, sauf que comme il y avait le cécifoot, on a fait un peu plus parce que c'était des gestes sportifs et tout ça...

**Sophie :**

Oui, en tout cas c'était vous ? Ce n'était pas une chose qui n'était pas vous ?

**Walid :**

Oui voilà... oui des pièces comme celles-ci peuvent changer le regard.

**Sophie :**

Oui ce serait juste de montrer les gens comme ils sont ?

**Walid :**

Oui voilà...

**Sophie :**

Et ne pas faire croire qu'ils sont autre chose que ce qu'ils sont ?

**Walid :**

Voilà c'est ça, et déjà ça, comme on est... eux ils ne le connaissent pas.

### **3-4 Tirer ses propres conclusions**

L'impression première à l'écoute des entretiens est qu'il s'est passé beaucoup plus de choses positives que ce que je croyais. Je restais sur l'absence de restitution et sur le sentiment d'un déroulement laborieux des séances qui coloraient ma vision de l'atelier et m'empêchaient de me souvenir de ce qu'il y avait eu de positif dans l'atelier. Les retours de Walid et de Mohamed me font prendre conscience combien le processus de l'atelier et des répétitions est important dans le regard que je lui porte.

### **Ce que nous avons traversé ensemble**

L'essentiel pour moi est d'être parvenus à être ensemble dans cet endroit privilégié qu'est l'espace de répétition, que nous ayons réussi à toucher du

doigt ce que jouer veut dire avec la responsabilité que ça implique pour l'acteur, que nous soyons arrivés à faire émerger ce désir de trouver ensemble une forme sensible pour parvenir à toucher le spectateur en face, ce désir de créer de la beauté à partir de notre regard sur le monde. Je sais que le concept de beauté demanderait à être développé mais j'ai envie de l'utiliser sans le justifier, de le laisser résonner chez le lecteur comme il en a envie. Je trouve toujours émouvant que des gens acceptent de s'enfermer dans une salle, de passer des heures à faire et refaire, à trouver et retrouver une chose qui fuit tout le temps, parce qu'ils pensent que ça vaut le coup d'essayer de rencontrer l'autre par le biais du plateau, parce qu'ils pensent que si ça ne peut certainement pas changer le monde, ça peut peut-être le bouger, l'émouvoir. Toutes ces heures, pour qu'il n'en reste rien que le souvenir d'un moment, pour qu'il n'en reste rien de tangible mais pour être touché, déplacé.

A l'écoute des entretiens, je prends conscience que le fait de ne pas partager une restitution avec des spectateurs n'empêche pas que ce mouvement, ce déplacement qu'on attend du théâtre se produise avec les participants de l'atelier dans le partage du processus de travail. Je me rends compte de sa valeur en soi. Et même si je ne peux pas formuler ce que ça a bougé, je sais qu'il y a eu un travail sur l'imaginaire, sur l'écoute, qu'il y a eu un vécu de ressentis différents, une pensée commune sur les moyens de faire ensemble et une réflexion sur ce qu'on transmet au public.

Je suis contente quand j'entends Mohamed et Walid dire qu'ils ont eu du plaisir à faire cet atelier parce qu'on partait quand même de loin. Je suis contente d'en avoir pris moi-même à le mener, contente du chemin fait ensemble, même si il a été court et chaotique. Je crois pouvoir dire que nous sommes parvenus à travailler avec confiance, avec franchise et avec une liberté de paroles qui, pour moi, pèsent d'un poids déterminant dans la balance d'évaluation d'un atelier. Je suis contente de la qualité des rapports qu'on a établis, sur la base de ce travail commun.

### **Ce que j'ai moi-même traversé**

Les entretiens ont aussi été l'occasion de leur transmettre le chemin que j'avais moi-même fait entre le moment où j'avais envisagé le projet et sa réalisation. Si au début, beaucoup de mes réflexions tournaient autour de la question de la cécité et de savoir comment m'y prendre pour faire avec elle au point de vouloir anticiper des réponses sur les déplacements spatiaux, de réfléchir à un choix de textes qui ne seraient pas construits sur des références visuelles, de me demander ce que peut signifier de se donner à voir quand on ne voit pas et d'autres questions dans cet esprit, le travail m'a très vite recentrée sur des questions de théâtre. Il ne s'agissait pas de nier la cécité parce que forcément sur un plateau elle fait sens comme toute altérité mais il s'agissait de faire avec elle dans le cadre d'un projet qui la dépasse parce qu'elle n'est pas au centre de son propos. Je pense qu'au début du projet, j'envisageais la cécité comme une question à résoudre et que très vite, le travail m'a montré, que ce n'est pas une question mais un état de fait à prendre en compte, et que la question est plutôt de savoir ce qu'on a à faire ensemble.

Le fait de travailler avec Walid et Mohamed a, en revanche, été déterminant dans ma façon d'envisager la mise en scène et le fait qu'il faille tenir compte de la mixité du public voyant/non-voyant pour inventer la forme théâtrale. Pourtant au départ du projet, j'étais persuadée que ça ne devait pas entrer dans mon travail et que l'audiodescription pouvait se charger de cette question. Ce qui est le cas mais il me semble que si on essaie de penser un « faire ensemble » sur le plateau, on ne peut pas faire l'économie de la question d'un « partager ensemble » dans la salle. Il n'est pas question de faire un théâtre pour aveugle, ça n'aurait pas de sens, mais d'inventer une forme où la situation de cécité est une donnée intégrée de l'espace commun du théâtre.

Dans cette réflexion, je reste marquée par les remarques de Walid concernant le travail de précision que nous faisons. Je vois, dans ce qu'il dit, la possibilité que le plateau puisse être vécu comme la fabrique d'un conformisme au « modèle valide » et je me demande comment y échapper et si c'est possible. Pour le formuler autrement : est-ce que le travail de recherche esthétique peut être

vécu comme une entreprise de fabrique de « corps redressés »<sup>55</sup> et de normalisation ?

Pour finir, il me semble qu'ensemble nous sommes parvenus à ouvrir des pistes de réflexions sur ce que pourrait être, au théâtre, un « faire ensemble » à partir d'êtres-au-monde singuliers. Ce sont des pistes qu'il convient d'interroger et qui feront l'objet de ma conclusion.

---

<sup>55</sup> Georges Vigarello, *Le corps redressé*, ( Delarge, 1978), Armand Collin, 2004

## Conclusion

J'ai l'impression d'avoir parcouru du chemin entre mon premier match de cécifoot et la rédaction de cette conclusion de mémoire. Je crois que j'ai bougé, que je me suis déplacée même si je ne formule pas encore bien l'endroit où je suis arrivée tant les questions que pose l'altérité rendent mouvantes les convictions.

Le projet m'a fait croiser une double réalité :

- Celle de l'altérité qui est l'expérience de croiser ce qui est radicalement autre et qu'on ne peut pas comprendre. Si la situation d'altérité est « flagrante » dans le cadre d'une différence de perception sensorielle, elle nous renvoie à toutes les situations d'altérité qui sont vécues, et inévitables, dans toute vraie rencontre humaine, lorsqu'on veut comprendre l'autre et qu'il y a un endroit où radicalement on ne peut pas, et où on ne pourra jamais le comprendre, parce qu'on n'est pas lui. C'est un mystère nécessaire.
- Celle des différences qui permet de nous distinguer mais également de nous rapprocher. C'est à partir et grâce à elles que nous avons pu construire le projet. Il me semble que cette double réalité est une piste qu'il faudrait continuer de creuser et d'interroger.

Je pense qu'intuitivement lorsque avec Toussaint Akpweh nous avons envisagé de développer cet atelier, nous partions du sentiment d'une convergence de projet, et notamment de projet politique, entre nos différentes pratiques et nous imaginions qu'il pouvait y avoir une complémentarité entre elles qui les renforcerait chacune ou du moins qui les réinterrogerait.

Du point de vue de Toussaint Akpweh et de son projet dans le cadre cécifoot, il me semble qu'il avait plusieurs attentes que je pourrais résumer en trois points :

- Un développement personnel des joueurs,
- Une influence sur le terrain de cécifoot des compétences acquises en atelier de théâtre

- Une exploration du théâtre comme un champ possible dans la déstigmatisation et l'intégration sociale des personnes aveugles et malvoyantes.

L'étendue des attentes s'explique par la nouveauté de l'expérience et la difficulté de les formuler avant de l'avoir menée.

Pour revenir sur ces objectifs :

Je pense qu'il est très difficile d'évaluer en quoi un atelier théâtre contribue au développement personnel. Toutefois, il serait intéressant de voir ce qui dans la production d'un geste poétique contribue à construire une personne comme sujet et de pouvoir en tirer éventuellement de nouvelles pistes pour enrichir les ateliers.

Je crois que le transfert de compétences du théâtre au cécifoot n'est pas l'angle qui peut être le plus probant et le plus intéressant pour lire cette expérience même si des ponts sont possibles, avec les exercices sur l'écoute par exemple.

Par contre, il me semble que le projet a permis d'être avec les joueurs dans une réflexion concernant les moyens d'un « faire ensemble » qui entre en résonance avec les problématiques, soulevées par Toussaint Akpweh, dans le cadre du cécifoot. Je ne sais pas aujourd'hui, si le fait d'avoir fait l'atelier sert directement le projet du cécifoot mais je sais, qu'avec Walid et Mohamed, nous sommes parvenus à un rapport où chacun pouvait être ce qu'il est pour réaliser une chose commune. Et il me semble que c'est l'essentiel. Je sais que mon théâtre ne cherche pas à faire la preuve de capacités et de performances et qu'il met, au contraire, plutôt en avant nos failles et nos fragilités mais je pense qu'il permet de nous reconnaître et de nous accepter et c'est en ça qu'il rejoint les objectifs de L'UNADEV.

Je pense que le projet avec l'Unadev me permet d'ouvrir une réflexion sur ce que pourrait être un projet théâtral mêlant des acteurs, au sens large du terme c'est-à-dire les comédiens, l'équipe artistique et les spectateurs, voyants et non-voyants. Un projet qui pourrait être le support d'une hétérotopie<sup>56</sup> où

---

<sup>56</sup> « Il y a les utopies. Les utopies ce sont les emplacements sans lieu réel (...) C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.

« s’inventerait une nouvelle façon de faire vivre la différence, dans la clarté de son être et de son paraître, sans la soumettre, sans se démettre »<sup>57</sup>.

Je tiens à noter que la lecture du livre d’Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés* m’a beaucoup influencée et que ce que j’écris ici s’inspire délibérément du projet social que l’auteur y défend et auquel tout comme lui, j’aspire.

Avec Mohamed et Walid, nous sommes parvenus à définir ce vers quoi il faudrait tendre :

- chercher à faire un théâtre dans lequel la singularité de l’interprète est première et par cela faire reconnaître que nous sommes dans un monde de singularités,
- chercher à faire un théâtre qui n’essaie pas d’intégrer sur le plateau une personne particulière mais qui essaie d’intégrer la différence en n’abolissant pas ce qui fait écart mais en profitant de sa richesse pour questionner ce que nous sommes, ce que nous voulons être et quelles relations nous construisent,
- chercher à faire un théâtre qui fasse accepter « l’infinie diversité de la norme humaine »<sup>58</sup>.

Cependant je pense que l’accent mis sur la singularité ne suffit pas au projet et que nous n’avons pas échappé complètement à plusieurs écueils possibles dans nos réflexions:

- le risque d’inventer une forme conditionnée par la situation de voyant du metteur en scène qui pourrait parfois demander aux acteurs d’entrer dans une norme qui ne leur correspond pas. On serait dans une forme d’assimilation.

---

Il y a également, et ceci probablement dans toutes cultures, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés<sup>58</sup> dans l’institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopie effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu’ils sont absolument autres que tous les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ». Michel Foucault, « Nouveau Millénaire, Défis libertaires », *Des espaces autres* (1967), Hétérotopies.

<sup>57</sup> Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés*, Dunod, Paris 2013, pg 301

<sup>58</sup> L. Findler, « La Pitié et la Peur : images de l’infirmes dans la littérature et l’art populaire », *Salmagundi*, N°57, New York, International Center for the Disabled, 1982.

- le risque d'inventer une forme qui proposerait aux acteurs comme aux spectateurs des changements de cadres de références, en jouant sur la situation de cécité, à ceci près que celle des non-voyants n'est pas modifiable et donc que l'expérience serait forcément unilatérale. Cette forme permettrait de prendre conscience de la relativité des normes mais sans en sortir : on entrerait dans la norme des non-voyants. Et je ne suis pas certaine que ça permettrait d'échapper à une échelle de valeurs entre les différentes normes tout en les maintenant.

Il faudrait pouvoir continuer à chercher avec des acteurs voyants et non-voyants à créer « un espace commun où chacun a à sa disposition ce qui lui faut pour être comme il est dans cet espace commun<sup>59</sup> », et où se développent des relations où chaque rapport-au-monde singulier est respecté. Il faut chercher à créer un espace « où il n'y a plus de hiérarchie, et où nous ne sommes plus séparés sans pourtant être réduits ». <sup>60</sup>

On pourrait envisager ce travail de recherche comme un laboratoire pour penser les façons de considérer les différences dans notre société et expérimenter le fait que la différence n'est jamais fixe puisqu'elle est une relation. Et, du fait de cette mobilité, pouvoir envisager la possibilité d'une évolution de la place qui lui est réservée dans notre société.

---

<sup>59</sup> Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés*, Dunod, Paris 2013, pg 307

<sup>60</sup> idem

## Annexes

**Textes initiaux prévus pour l'atelier**  
**Extraits de**  
***Le Football ombre et lumière***  
**D' Eduardo Galeano**  
**Editions Climats, 1995 (1998 version française)**

Etes-vous déjà entré dans un stade vide ? Postez-vous au centre du terrain et écoutez. Il n'y a rien de moins vide qu'un stade vide. Il n'y a rien de moins muet que des gradins sans personne.

C'était en 1929. La sélection argentine affrontait le Paraguay. Nolo Ferreira remontait la balle de loin. Il se frayait un chemin, en empilant les adversaires derrière lui, jusqu'au moment où il se trouva face à toute la défense, qui formait le mur. Alors il s'arrêta. Et là, arrêté, il se mit à faire passer le ballon d'un pied sur l'autre, jonglant avec sans qu'il touche le sol. Et les adversaires balançaient la tête de gauche à droite et de droite à gauche, tous en même temps, hypnotisés, les yeux fixés sur le pendule du ballon. Ce va-et-vient dura des siècles, jusqu'au moment où Nolo trouva la faille et shoota brusquement : le ballon traversa la muraille et secoua les filets. Les agents de la police montée descendirent de cheval pour le féliciter. Il n'y avait que vingt mille personnes au stade, mais tous les argentins jurent qu'ils y étaient.

Un de ses nombreux frères l'avait baptisé Garrincha, ce qui est le nom d'un petit oiseau inutile et laid. Quand il commença à jouer au football, les médecins voulurent l'écarter : ils diagnostiquèrent que cet anormal, ce pauvre résidu de la faim et de la polio, ignorant et boiteux, avec un cerveau d'enfant, une colonne vertébrale en S et deux jambes tordues du même côté ne serait jamais un sportif. Jamais il n'y eut d'ailier droit comme lui. Au mondial 1958, il fut le meilleur à son poste. Au mondial 1962, le meilleur joueur du tournoi. Mais tout au long des années qu'il passa dans les stades, Garrincha fut davantage : il fut l'homme qui donna le plus de joie aux spectateurs de toute l'histoire du football. Quand il était là, le terrain de jeu était une piste de cirque ; le ballon, un animal dressé ; le match, une invitation à faire la fête.

C'était en 1969, le club de Santos jouait contre Vasco de Gama, au stade MaracanÁ. Pelé traversa le terrain en rafale, dribblant ses adversaires en l'air, sans toucher le sol, et au moment où il pénétrait dans la surface avec la balle, il fut fauché.

L'arbitre siffla un penalty. Pelé ne voulut pas le tirer. Cent mille personnes l'y obligèrent en criant son nom.

Pelé avait marqué beaucoup de buts au MaracanÁ. Des buts prodigieux, comme celui de 1961, contre Fluminense, après avoir dribblé sept joueurs plus le goal. Mais ce penalty était différent : les gens avaient senti qu'il avait quelque chose de sacré. Et c'est pourquoi le peuple le plus turbulent du monde fit silence ; La clameur de la foule s'apaisa soudain, comme obéissant à un ordre : personne ne parlait, personne ne respirait, personne n'était plus là. Brusquement, dans les tribunes, il n'y eut plus personne, et sur le terrain non plus. Pelé et le gardien, Andrada, étaient seuls. Seuls ils attendaient. Pelé, debout près du ballon, sur le point blanc des neuf mètres. A douze pas de lui, Andrada, ramassé sur lui-même, aux aguets, entre les deux poteaux.

Le goal réussit à l'effleurer, mais Pelé planta le ballon dans le filet. C'était son millième but. Aucun autre joueur n'avait marqué mille buts dans l'histoire du football professionnel.

Alors la foule exista de nouveau, et bondit comme un gosse fou de joie, illuminant la nuit.

Maradona est incontrôlable quand il parle, mais bien plus encore quand il joue : personne ne peut prévoir les diableries de cet inventeur de surprises, qui ne se répète jamais et qui jouit de déconcerter les ordinateurs. Ce n'est pas un joueur rapide, c'est un petit taureau court sur patte, mais il a le ballon cousu au pied et des yeux sur tout le corps. Ses tours de passe-passe mettent le feu au stade. Il peut décider d'une partie par un tir foudroyant dos au but ou en faisant une passe impossible, très loin, alors qu'il est encerclé par des milliers de jambes ennemies ; et personne ne peut l'arrêter quand il se met à dribbler. Dans le football frigide de cet fin de siècle, qui exige qu'on gagne et interdit qu'on jouisse, cet homme est un des rares à démontrer que la fantaisie peut elle aussi être efficace.

Gagner sans magie, sans surprise ni beauté, n'est-ce pas pire que perdre ? En 1994, pendant le championnat d'Espagne, le Real Madrid fut battu par le sporting de Gijón. Mais les hommes de Real avaient joué avec enthousiasme, mot qui par son origine signifie « avoir les dieux en soi ». L'entraîneur, Jorge Valdano, fit bonne figure aux joueurs à leur retour au vestiaire :

-Quand on joue comme ça, leur dit-il, il est permis de perdre.

Pendant ses années de gardien de but, Albert Camus apprit beaucoup de choses :

-J'ai appris que le ballon n'arrive jamais par où on croit qu'il va arriver. Cela m'a beaucoup aidé dans la vie, surtout dans les grandes villes, où les gens ne sont en général pas ce qu'on appelle droits.

Il apprit aussi à gagner sans se prendre pour Dieu et à perdre sans se trouver nul, savoirs difficiles ; il apprit à connaître quelques mystères de l'âme humaine et dit :

- Le peu de moral que je sais, je l'ai appris sur les terrains de football et les scènes de théâtre qui resteront mes vraies universités. C'était en 1959.

## Texte à l'issue du de travail

*Le plateau est vide. Presque vide. Il y a deux chaises côte à côte au centre du lointain du plateau. A jardin au bord plateau, Walid est seul, assis. Mohamed entre au centre du plateau.*

### **Mohamed :**

Etes-vous déjà entré dans un stade vide ? Postez-vous au centre du terrain et écoutez. Il n'y a rien de moins vide qu'un stade vide. Il n'y a rien de moins muet que des gradins sans personne.

### **Walid :**

*Mohamed et Walid montent dans la tribune. Ils cherchent un siège vide.*

### **Mohamed :**

*Ils sortent deux bouteilles d'eau et boivent un coup.*

### **Mohamed :**

Tu vois en 1929, il y a la sélection argentine qui affronte le Paraguay. Tu as Nolo Ferreira,

### **Walid :**

Qui ?

### **Mohamed :**

Nolo Ferreira, c'était le meilleur joueur de l'équipe. Donc il remonte la balle de loin. Il se fraie un chemin, en empilant les adversaires derrière lui, jusqu'au moment où il se trouve face à toute la défense, qui forme le mur. Alors il s'arrête. Et là, tu sais ce qu'il fait ?

### **Walid :**

Ben non !

### **Mohamed :**

Il se met à faire passer le ballon d'un pied sur l'autre, en jonglant sans qu'il touche le sol. Et là, imagine, les adversaires, tous en même temps, hypnotisés, balancent la tête de gauche à droite et de droite à gauche, les yeux fixés sur le pendule du ballon. Ce va-et-vient dure des siècles, jusqu'au moment où Nolo

**Walid :**

Qui ?

**Mohamed :**

Ben Nolo, je viens de te le dire. Tu n'écoutes rien.

**Walid :**

Ah si pardon

**Mohamed :**

Donc Nolo trouve la faille et shoote brusquement : le ballon traverse la muraille et secoue les filets. L'action était tellement dingue que même les agents de la police montée sont descendus de cheval pour le féliciter. Il n'y avait que vingt mille personnes au stade, mais tous les argentins jurent qu'ils y étaient.

**Walid :** Ben ouais, moi aussi, j'y étais.

**Mohamed :**

Tu y étais, toi ?

**Walid :**

Ben oui

**Mohamed :**

Tu ne sais même pas qui est Nolo et tu y étais ?

**Walid :**

Ben oui j'y étais

**Mohamed :**

En 1929 ?

Impro libre sur le texte

*Dans leur dispute, Mohamed et Walid se lèvent en miroir et rejoignent chacun la cour et le jardin du plateau. Ils y laissent leur chaise et ensemble, logeant les pendrillons, ils montent au lointain en boitant exagérément. C'est une marche grotesque. Tout en poursuivant leur marche, ils se retrouvent au lointain, au centre du plateau et descendent ensemble à la face.*

**Mohamed :** On fait comme les jeunes d'aujourd'hui on imite les stars.

**Walid :** Garrincha.

**Walid :**

Un de ses nombreux frères l'avait baptisé Garrincha, ce qui est le nom d'un petit oiseau inutile et laid. Quand il commença à jouer au football, les médecins voulurent l'écarter : ils diagnostiquèrent que cet anormal, ce pauvre résidu de la faim et de la polio, ignorant et boiteux, avec un cerveau d'enfant, une colonne vertébrale en S et deux jambes tordues du même côté ne serait jamais un sportif.

Jamais il n'y eut d'ailier droit comme lui. Au mondial 1958, il fut le meilleur à son poste. Au mondial 1962, le meilleur joueur du tournoi.

Mais tout au long des années qu'il passa dans les stades, Garrincha fut davantage : il fut l'homme qui donna le plus de joie aux spectateurs de toute l'histoire du football. Quand il était là, le terrain était une piste de cirque ; le ballon, un animal dressé : le match une invitation à faire la fête.

*La danse du foot*

**Mohamed :**

Gagner sans magie, sans surprise ni beauté, n'est-ce pas pire que perdre ? En 1994, pendant le championnat d'Espagne, le Real Madrid fut battu par le sporting de Gijón. Mais les hommes de Real avaient joué avec enthousiasme...

**Walid :**

Mot qui par son origine signifie « avoir les dieux en soi ».

**Mohamed :**

L'entraîneur, Jorge Valdano, fit bonne figure aux joueurs à leur retour au vestiaire, il dit :

-Quand on joue comme ça, leur dit-il, il est permis de perdre.

**Mohamed :**

Pendant ses années de gardien de but, Albert Camus appris beaucoup de choses :

-J'ai appris que le ballon n'arrive jamais par où on croit qu'il va arriver. Cela m'a beaucoup aidé dans la vie, surtout dans les grandes villes, où les gens ne sont en général pas ce qu'on appelle droits.

**Walid :**

Il apprit aussi à gagner sans se prendre pour Dieu et à perdre sans se trouver nul, savoirs difficiles ; il apprit à connaître quelques mystères de l'âme humaine et dit :

**Mohamed :**

- Le peu de morale que je sais, je l'ai appris sur les terrains de football et les scènes de théâtre qui resteront mes vraies universités. C'était en 1959.

*Ils sortent*

## Bibliographie

### Autour des notions de Handicap et de normes

Pierre Dufour, *L'expérience handie*, Grenoble, PUG, 2013

Pascal Doriguzzi, *L'Histoire politique du handicap de l'infirmes au travailleur handicapé*, L'Harmattan, 1994

L. Findler, « La Pitié et la Peur : images de l'infirmes dans la littérature et l'art populaire », *Salmagundi*, N°57, New York, International Center for the Disabled, 1982.

Erwing Goffman, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Parsi, Les Editions de Minuit, 1975

Anne Marcellini, *Des vies en fauteuil... Usages du sport dans les processus de déstigmatisation et d'intégration sociale*, Paris, Editions CTNERHI, 2005

Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés*, Dunod, Paris 2013

Georges Vigarello, *Le corps redressé*, ( Delarge, 1978), Armand Collin, 2004

### Autour de la cécité et de la malvoyance

Marion Chottin, *L'aveugle et le philosophe ou comment la cécité donne à penser*, Paris, Publications de la sorbonne, 2009

Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, dans *Œuvres philosophiques*, Paris, Classiques Garnier, 1998, P. Vernière éd .

Pierre Henri, *Les aveugles et la société*, PUF, 1958

Pierre Villey, *L'aveugle dans le monde des voyants*, Essai de sociologie, Flammarion, 1927

Pierre Villey, *Le monde des aveugles. Essai psychologique*, 1914, réédition G.I.A.A.- Librairie José Corti, 1984

Gilbert Siboun, Marcelle Routier *Les couleurs de la nuit*, Robert Laffont, 1978  
Pour une critique des rapports entre les intellectuels et le football voir

Herbert George Wells, *Le pays des aveugles*, Paris, Gallimard, 2000

Zina Weygang, *Vivre sans voir, les aveugles dans la société française, du Moyen-Âge au siècle de Louis Braille*, Créaphiséditions, 2013.

## **Autour du football**

Eduardo Galeano, *Le football ombre et lumière*, Climats, 1998

Jean-Claude Michéa, *Les intellectuels, le peuple et le ballon rond*, Climats, 1998

## **Autour du théâtre**

Sous la direction de Georges Banu, *les répétitions, un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Alternatives théâtrales 52-53-54

Jacques Delcuvellerie, *Et cette nostalgie est révolutionnaire*, intervention au colloque Prospero à Tempere, 2010.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater, Frankfurt am Main, verlag der Autoren*, 1991. Traduction française, *Le Théâtre postdramatique*, trad Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

Heiner Müller, *Erreurs choisies, textes et entretiens*, L'Arche, 1988

Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996

Jean-Michel Rabeux, *Mon théâtre c'est quoi ?*, 1994

Théâtre Public, *La vague Flamande Mythe ou réalité ?*, N° 211, 2014

## **Articles**

Cours de Christine Roquet, *Encore le corps ?*, 2013.

Michel Foucault, « Nouveau Millénaire, Défis libertaires », *Des espaces autres* (1967), *Hétérotopies*.

Hubert GODARD, *Des trous noirs*, entretien avec Patricia KUYPERS, in *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, N°53, Contredanse, Bruxelles, 2006.