

RENCONTRE AVEC MAUD ROBART :
échanges à l'Université d'État de Campinas

Eduardo Okamoto

Traduction vers le français:

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

Résumé

Les activités liées aux échanges entre Maud Robart et les artistes et chercheurs brésiliens de trois universités (UNICAMP, USP et UFU), commencèrent dans la ville de Campinas, plus précisément dans le district de Barão Geraldo. C'est là qu'eut lieu une conférence publique (ou une rencontre, comme a voulu l'appeler la chercheuse franco-haïtienne) ainsi qu'un *workshop* pratique de six jours, avec les participants suivantes : le Groupe d'Études du Jeu de Scène (collectif de recherches coordonné par moi-même au Département des Arts de la Scène de l'UNICAMP, dont faisaient partie Cadu Ramos, Tess Amorim, Vanessa Petrongari, Virgílio Guasco et Lucas Marcondes) ; deux actrices de la Compagnie Teatro Balagan (Natacha Dias et Flávia Teixeira) ; deux membres de Barracão Teatro (Tiche Vianna et Ésio Magalhães). J'essaierai de faire ici une certaine traduction (pour reprendre un mot fréquemment utilisé durant ces rencontres) de cet intense échange artistique. Tout en essayant d'être le plus possible fidèle, comme on le verra, aux pratiques de travail, je m'attacherai surtout à décrire des expériences afin d'en faire émerger une sagesse. Qu'on ne s'attende pas, par conséquent, à des analyses théoriques ou à une tentative de transformer en connaissance scientifique ce qui s'est présenté à moi comme un savoir sensible. Je m'efforcerai de ne pas raisonner, sauf, comme pendant l'atelier, avec le corps en action ou en situation d'expérience. Ne pas permettre que la pensée anticipe les expériences et accepter qu'il en résulte un potentiel d'apprentissage, a été un objectif constant.

Mots-clés: Maud Robart ; échange ; chant ; expérience.

Présence en tant que prémisses

Je commence par la fin. L'une des dernières activités de Maud Robart à Campinas fut une rencontre publique avec les chercheurs de l'Université d'État de Campinas. L'introduction du texte de clôture des activités est plus qu'un jeu de mots ou d'idées. Il s'agit d'essayer de mettre en évidence le fil d'Ariane qui permet de narrer les expériences. Lors de cette rencontre m'apparurent très clairement les processus profonds d'apprentissage et de tensions (personnels, socio-culturels, historiques et autres de diverses natures, dont n'était pas exempt le vécu de la première semaine d'octobre 2014).

Dans la phase de préparation de cette rencontre publique, Maud Robart présenta une série d'exigences : limite de 40 participants ; lettres d'invitation individuelles accompagnées d'un bref curriculum de la chercheuse adressées aux personnes invitées ; présentation de ces lettres d'invitation accompagnées d'une pièce d'identité au moment de l'entrée sur le lieu de la rencontre ; interdiction de prendre des photos, de réaliser des enregistrements sonores ou vidéo (ce à quoi, à Campinas, elle ajouta la recommandation de ne même pas prendre de notes).

La veille de l'arrivée de Maud Robart à Campinas, je me débattais encore avec ces conditions qui me paraissaient excessives et, d'une certaine façon, m'impressionnaient compte tenu du contexte académique dans lequel je travaille et qui finançait les activités liées aux échanges de cette rencontre : comment puis-je, par exemple – me demandais-je – limiter l'entrée d'un public qui précisément justifierait l'utilisation d'une subvention publique et démocratiserait l'accès aux savoirs ? N'était-ce pas finalement l'une des fonctions de l'université publique ? En cette période préparatoire, on le remarquera, je ne travaillais pas encore sur les relations humaines et les expériences, mais essentiellement sur les images par lesquelles je cherchais à les anticiper : l'utilisation de fonds publics, l'université, l'accueil d'une chercheuse importante que j'admire beaucoup, etc. Toutefois, le jour de la rencontre tout devint clair. Tout était destiné au renforcement du principe fondamental du travail (de la vie même, peut-être) : la présence. Robart ne voulait pas faire de conférence, ne voulait pas répondre à des questions sur son parcours, sur sa biographie ou sur son passé (la curiosité d'une bonne part des chercheurs était inévitable en particulier sur son expérience avec le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski). Elle voulait, en revanche, rencontrer directement ces personnes, essayer de donner du sens à cela qui les faisait être ensemble dans l'acte même de se rencontrer. D'où le nombre réduit de participants. D'où une organisation de l'espace en rond qui ne donne aucun indice de relation hiérarchique

entre son public et elle-même. D'où le fait de s'assurer que l'invitation arrive bien à des personnes capables d'adhérer non pas à un sujet de recherche mais bien à une proposition d'expérience. D'où la nécessité de n'enregistrer avec rien d'autre que son corps : la confiance dans le fait que la mémoire se construit dans l'acte de se laisser traverser par les choses, ce qui est très différent d'essayer d'enregistrer quelque chose qui permettra de réaliser des expériences futures.

Pendant les rencontres publiques deux documentaires furent montrés sur le travail de Robart, suivis d'une intervention, par vidéo conférence, du chercheur Pablo Jimenez de l'université d'Hawaï. Jimenez conduit depuis des années des études sur le travail de la chercheuse haïtienne, ce qui lui permit de participer en tant que médiateur au dialogue avec l'assistance.

La provocation était lancée : sommes-nous tous là ? La présence, je l'ai appris, n'est pas donnée en elle-même, par la matérialité des corps (elle ne peut se passer de cette matérialité, mais ne se limite pas à elle). Présence suppose choix, attitude, action, construction¹.

Sommes-nous tous là ? Moi, je n'étais pas là : j'arrive à cette conclusion parce que, ce jour-là, j'étais dans un hôpital au chevet de mon épouse qui, au neuvième mois de grossesse, subissait une version céphalique externe – une intervention médicale destinée à aider le bébé à prendre une position plus sûre pour l'accouchement. L'apprentissage et toutes les tensions que j'éprouvais à ce moment-là, je peux l'affirmer, furent clairement révélés par cette rencontre et par mon impossibilité à y être présent.

L'expérience comme méthode

Je commence mon texte suivant un procédé peu fréquent dans le milieu académique ou scientifique en reconnaissant la réalité personnelle du chercheur. Ce qui dépasse le fait d'identifier le contexte dans lequel l'échange et, par conséquent, la recherche a lieu. Il y a une méthode en cela. Ce qui se dégage de l'analyse du travail de Maud Robart c'est qu'il n'y a pas d'apprentissage dissocié de l'expérience personnelle de l'apprenant. Toute sa pédagogie semble se

¹ Ce concept n'a pas ici de rapport avec les études sur la présence telles qu'elles sont postulées par l'Anthropologie Théâtrale (BARBA, 1994) : l'efficacité de l'acteur (danseur, interprète, etc.) à capter l'attention du spectateur. Présence, dans ce cas, semble plutôt se rapporter aux traditions spirituelles qui recherchent un certain « éveil » de la conscience.

résumer en ces mots : présence et expérience. Aussi, la tentative de faire des généralisations au sujet de son travail me semble-t-elle une trahison de ses procédés. Il me reste donc à distinguer ma propre perspective du processus.

Lorsque je reconnais les circonstances personnelles dans lesquelles je participai à cet échange, je sous-entends clairement, dans ce texte, une démarche qui me rapproche de la proposition de Robart : comprendre que l'unique apprentissage possible est celui qui se réalise à partir de « ce qui nous arrive » (BONDÍA, 2002) ; par extension, comprendre que les processus de construction des savoirs ont souvent lieu de façon inattendue ou même secrète et mystérieuse. Compréhension qui n'a pas toujours d'explication.

Ainsi, avant même que nous entrions dans la salle de travail, le premier jour d'activités pratiques, Robart nous alerta: nous n'allions pas faire de théâtre; nous allons essayer de vivre une expérience à partir d'activités qui ont trait au théâtre ou qui en sont issues. Elle semblait, par là, nous demander d'être moins attentifs aux situations de représentation (le théâtre et ses conventions) et plus attentifs à la réalité des relations, entre les participants, entre ceux-ci et l'espace, entre eux et les chants, etc.

L'expérience et l'apprentissage

Bien que le travail ait été intitulé « Introduction au Chant Vibratoire », je constate que tout au long de ces journées de travail pratique Robart ne donna aucune indication se rapportant à la justesse ou à ce qu'on appelle communément la technique vocale (le contrôle des structures anatomo-physiologiques qui permettent l'émission du son). Avant le début des travaux, je pensais que je serais confronté, d'une certaine façon, à une recherche sur les résonateurs de la voix (j'avais imaginé que c'est à cette vibration que se référait le titre du *workshop* pratique). L'idée de vibration s'étendit toutefois bien au-delà de l'ouverture d'espaces de résonance acoustique: images, sensations, affects.

Le travail se limitait essentiellement à une première partie, conduite par elle-même, basée sur des déplacements silencieux et collectifs dans l'espace (« Je ne crois jamais au bruit, disait-elle. Quand j'entends du bruit, je me dis qu'on n'a pas compris quelque chose »). Venait ensuite

un travail physique (conduit par son assistant Thibaut Garçon) et enfin une troisième partie constituée de chants (dérivés du vaudou haïtien). Même pendant les séances de chants il n'y avait pas de pause pour l'apprentissage des mélodies, les participants devaient les apprendre par l'expérience de l'écoute.

Par ailleurs, même si elle ne donnait aucune indication technique, elle était en revanche implacable sur un point: nous devons être présents et ne jamais chanter ou faire nos exercices mécaniquement. Elle interrompait souvent le travail pour attirer notre attention : nous étions « répétitifs », « mécaniques » ou « endormis ». La responsabilité des événements dans la salle de travail était toujours collective.

Enfin, elle nous faisait remarquer : les exercices sont toujours les mêmes et une partie du répertoire des chants se répète également. Le défi consistait, à chaque exécution d'un exercice ou d'un chant, à en faire l'occasion d'un approfondissement et jamais d'une répétition ou d'une fixation de solutions trouvées antérieurement. Son assistant fêta ses quinze ans de travail avec elle pendant son séjour à Campinas. Et, selon eux, ces procédés se répètent depuis quinze ans pour que s'approfondisse *l'expérience* avec eux (ou à travers eux).

Pendant ces jours, je pus me rendre compte de l'ouverture de beaucoup d'espaces pour l'émission de la voix. Je sentis d'abord mon cou plus relaxé, ainsi que la musculature de mon corps. Je me suis enfin senti plus en forme physiquement et – ce qui me parut fondamental – sans besoin d'efforts excessifs.

Je sentis ensuite que, de façon sensible et imaginaire, les chants trouvèrent en moi des appuis jamais expérimentés auparavant. Ce fut comme si je reconnaissais les paramètres physiques et la dimension sensible du son. Un certain jour, par exemple, un chant m'émut excessivement : je fus envahi par des images dans lesquelles je berçais en chantant un petit bébé qui, à ce moment-là, était encore en formation dans le ventre de sa mère. L'expérience du chant, à cet instant, suscitait en moi beaucoup d'émotions.

Le lendemain, cependant, cette même image ne me revint pas et, contrairement à la veille, il me fut difficile de rester éveillé pendant la séance. « Il y a des jours où les chants ne nous choisissent pas », expliqua Maud à la fin du travail. Elle avait raison : ce chant ne pouvait vibrer

en moi parce que je recherchais une expérience déjà passée, et non une nouvelle, possible en ce nouvel instant.

Espace et discipline

Quant à l'organisation spatiale, Maud Robart posa également beaucoup d'exigences : salle propre, silencieuse, claire, sol en parquet, chauffage, et dans laquelle, pendant les jours de travail pratique, aucune autre activité ne soit organisée. Près de cet espace de travail il devait être possible de préparer du thé ou du café. Quelques aliments devaient également être disponibles (fruits secs, graines, biscuits), surtout pendant les intervalles de travail. Pour les travaux physiques, les participants devaient se présenter avec des vêtements confortables et sans dessins imprimés. Dans les moments de chant tous devaient porter des vêtements blancs. À son arrivée à Campinas, Maud Robart ajouta une nouvelle requête : douze bancs blancs, semblables de préférence, un par participant et deux autres pour elle et son assistant.

Je dois avouer que lorsque ces conditions pour assurer un espace conforme au travail me sont parvenues, j'ai sérieusement pensé à renoncer à l'échange. Je ne connaissais aucune salle à Campinas qui puisse répondre aux exigences techniques présentées. Bien qu'il y ait beaucoup de salles de travail dans le Département des Arts de la Scène de l'UNICAMP, toutes sont noires et aucune ne bénéficie d'un traitement acoustique. Ce qui fait que l'on travaille dans une salle en entendant constamment l'écho et les réverbérations provenant des autres salles. À cette époque, je faisais construire un studio de répétition qui, à cause de retard dans les travaux, ne fut finalement terminé que trois mois après le travail avec Maud Robart.

Il fut possible de réaliser l'atelier grâce à un partenariat avec le Barracão Teatro. Les jours précédant le début du travail, les artistes de cet espace furent capables d'y faire les transformations nécessaires et de reprogrammer toutes les activités qui s'y déroulaient.

Le jour de son arrivée, Robart et son assistant visitèrent le lieu et constatèrent ce que je savais déjà : l'espace était peint en noir (malgré cela, le Barracão Teatro, de par le sérieux de ses études sur le langage théâtral, m'avait paru être le lieu le plus approprié que l'on pouvait

obtenir). Il fallut donc que l'on installe des rideaux de scène blancs sur tous les murs pour que la salle se rapproche de l'idéal souhaité.

Quelque temps après, Maud me confia qu'il est toujours difficile de trouver un espace qui réponde à toutes les exigences. Quoi qu'il en soit, elle pense que l'organisation de l'espace est la première activité importante du *workshop* : C'est à travers cette tâche que le participant débutant rentre naturellement dans le travail et commence à appréhender l'esprit de la recherche. Dans le même temps, Robart éprouve aussi le besoin de s'adapter au lieu ; elle ne prétend pas « coloniser l'espace », lui imposer quelque chose qui ne lui soit pas intrinsèque. Elle ne réclamerait jamais de peindre les murs du Barracão, par exemple, mais elle demanderait que nous réfléchissions aux possibilités (comme les rideaux de scène blancs) de le rendre le plus proche possible des exigences posées.

Tradition et contemporanéité

Une partie importante des séances pratiques était dédiée aux chants, extraits par Maud Robart de ses explorations directes dans le vaudou haïtien. Il est à noter, cependant, qu'à aucun moment il ne s'est agi d'une approche d'ordre folklorique ou muséologique de cette tradition. Il s'agissait au contraire d'une tentative de s'approprier certains principes des traditions culturelles afin d'établir les bases concrètes de la réalisation d'une rencontre réelle entre les participants. On évitait ainsi la simple représentation des *formes* établies par le chant de ces traditions.

Lors des exercices corporels et des chants en langue créole introduits tout au long des journées de travail, Maud Robart évitait d'expliquer le caractère des mouvements et le sens des mots afin que la compréhension du travail ne se limite pas aux aspects sémantiques du support mais qu'elle naisse de la perception du rythme, des tonalités et des vibrations engendrées.

Lorsqu'elle ne révèle pas le sens des paroles, Maud entrouvre un espace pour que chaque acteur prenne conscience de son propre vécu : impulsion, sensation, signification, direction. Ceci permet de faire deux observations importantes sur le travail. En premier lieu, la corrélation corps-voix. Le corps en action, présent, donne une impulsion à la vibration des chants dans des espaces internes (l'anatomie de la voix et l'imagination) et externes (la salle de travail). Les

chants de la tradition haïtienne stimulent dans la même mesure l'implication du corps et de la sonorité, dissolvent les limites entre les langages artistiques (danse/chant) et mènent à une intégration de l'homme. En d'autres mots, la prestation du corps altère les sens du chant et, inversement, l'expérience de chanter altère la perception du corps. Il ne serait pas exagéré de parler de corps-oralité pour essayer de synthétiser cette prestation.

En outre, en se fondant sur une réflexion guidée, non pas par la catégorisation des langages, mais par *l'expérience en action* (« *expérientiation* » *s'il est permis de renforcer l'image*), ce travail ouvre un espace, non pas vers la mimèse de la tradition, mais vers l'impulsion originelle qui la crée et la soutient. J'inclus ici les libres associations d'images réalisées par le pratiquant. Le chant traditionnel lance ainsi le pratiquant à la recherche de sa singularité. En partant de certains procédés qui identifient rigoureusement une tradition, mais au-delà de ceux-ci l'exécutant cherche quelque chose en lui-même : le chant faisant écho, en chaque corps, à la vie. Le travail, enfin, réinvente la tradition aux frontières entre mémoire, imagination et actualisation.

Le chant comme acte de courage

Une seule information nous fut donnée au sujet de la signification des chants en langue créole : tous parlent de courage. Chanter c'est nourrir en soi le courage de s'affronter soi-même, d'affronter des situations hostiles et le monde.

En fait, le haut niveau d'exigence de ce travail génère en retour, et avec la même puissance, une certaine force transformatrice. La tradition est ainsi une force motrice, elle-même en mouvement. La force de l'expérience ancestrale, qui nous fait comprendre le présent et stimule l'invention des lendemains.

Le défi était lancé et je le relevai : sommes-nous tous là ? Faisons de cette rencontre la réalisation des possibles : toutes les renaissances nécessaires aux hommes. Toutes!

Références

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Atropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Universidade Estadual de Campinas: Revista Brasileira de Educação, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Consulta em 10/06/2015.



Recebido em 07/04/2017
Aprovado em 14/05/2017
Publicado em 08/09/2017