



## CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

## TESI DOCTORAL

**Élisabeth Cauchetiez**

# **El Théâtre de la Mie de Pain, una experiència del teatre de l'actor-dramaturg en el context de la creació col·lectiva, 1979-1990**



---

**UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

**Élisabeth Cauchetiez**

**El Théâtre de la Mie de Pain, una experiència del teatre  
de l'actor-dramaturg en el context de  
la creació col·lectiva, 1979-1990**

**TESI DOCTORAL**

**Dirigida pel Dr. Jesús Francesc Massip Bonet**

**Departament  
de Filologia Catalana**



---

**UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

**Tarragona  
2015**



**FAIG CONSTAR** que el treball titulat "Ce Théâtre que nous faisons..." *El Théâtre de La Mie de Pain, una experiència del teatre de l'actor-dramaturg en el context de la creació col·lectiva (1979-1990)* que presenta Élisabeth Cauchetiez per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili i que compleix els requeriments per a la seva defensa pública.

Tarragona, 26 d'agost de 2015

El director de la tesi



Dr.Francesc Massip Bonet



**UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

Ce théâtre que nous faisons...  
Ce livre que je fais...

“L’essentiel est de savoir si vos écrits ont atteint le niveau que  
vous vous êtes assigné”<sup>1</sup>

Haruki Murakami  
*Autoportrait de l’auteur en coureur de fond*

À mes amis retrouvés de La Mie de Pain

---

<sup>1</sup> MURAKAMI, Haruki, *Autoportrait de l’auteur en coureur de fond*, Belfond, Paris 2010 p.18:  
“l’essencial és saber si els vostres escrits aconseguen el nivell que us heu proposat.” (Si no  
s’indica el contrari, totes les traduccions són nostres)



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## **INTRODUCCIÓ.**

### **I. El teatre de les creacions col·lectives, interrogació sobre l'autor i l'actor.**

#### **1.1 La Veïna caritativa ..... Pàg. 7**

- 1.1.1 El teatre com a experiència i font de coneixement.
- 1.1.2 Le Théâtre de la Mie de Pain, un grup de "l'âge d'or" de "l'escena occidental".
- 1.1.3 De què parlem quan diem Teatre?

#### **1.2 "Si no firmes l'obra, el grup no tindrà credibilitat" ..... Pàg. 19**

- 1.2.1 La dramaturgia de l'actor és una dramaturgia del gest?
- 1.2.2 Què caracteritza la creació col·lectiva?
- 1.2.3 La qüestió de l'autor.

#### **1.3 "Mai he fet res al teatre que m'hagi semblat fàcil de fer" ..... Pàg. 32**

- 1.3.1 El repte de l'actor dramaturg.
- 1.3.2 La presència d'un director, límit de la creació col·lectiva?
- 1.3.3 Com a actors i autors, què hem descobert?

### **II. El Théâtre de La Mie de Pain: una forma teatral i el seu públic.**

#### **2.1 La trobada d'una forma teatral i del seu públic ..... Pàg. 37**

#### **2.2 L'anàlisi dels espectacles: una eina per descobrir l'emoció col·lectiva ..... Pàg. 40**

#### **2.3 Fer de l'experiència subjectiva un objecte d'observació ..... Pàg. 42**

#### **2.4 Origen del teatre de l'actor dramaturg ..... Pàg. 44**

#### **2.5 La crítica del moment subratlla els límits de la creació col·lectiva ..... Pàg. 47**

### **III. Fonaments històrics i sociològics del Théâtre de La Mie de Pain: un conjunt de circumstàncies favorables.**

#### **3.1 L'ètica d'una escola ..... Pàg. 49**

- 3.1.1 El pensament de Charles Dullin.
- 3.1.2 L'Escola tal com la vàrem conèixer.
- 3.1.3 El projecte de taller d'Yves Kerboul i la motivació dels alumnes.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

**3.2 De l' humanisme de la festa a la creació d'una indústria cultural..... Pàg. 57**

- 3.2.1 L'estat d'espirit de la generació següent al Maig' 68.
- 3.2.2 El gran interès polític per "l'Action Culturelle".
- 3.2.3 Avignon 1981: el canvi d'orientació del Partit Socialista al poder.  
De la consagració de les formes que vénen de l'animació cultural a la creació de la indústria cultural.

**IV. L'actor abans que res.**

**4.1 La voluntat de ser un grup de teatre independent..... Pàg. 75**

- 4.1.1 Les proposicions de les institucions.
- 4.1.2 El repte de sorprendre amb el mateix.
- 4.1.3 El cos, el clown i la dona.

**4.2 La singular rellevància del lloc d'assaig i com donar temps al temps..... Pàg. 81**

- 4.2.1 L'atmosfera dels llocs d'assaig.
- 4.2.2 El temps, un factor vital del procés creatiu.

**4.3 Un equip d'horitzons diversos i el mètode de la improvisació..... Pàg. 86**

- 4.3.1 Un equip relativament estable.
- 4.3.2 La improvisació o la dramaturgia de l'espontaneïtat.

**4.4 Processos dramàtics: el cor, els gags i les paròdies..... Pàg. 91**

**4.5 Perspectives..... Pàg. 93**

**4.6 "E la nave va" ..... Pàg. 94**

**V. Recepció de la crítica.**

**5.1 Qui escriu sobre La Mie de Pain?..... Pàg. 99**

**5.2 Com s'escriu sobre La Mie de Pain?..... Pàg. 105**

**5.3 Què s'escriu sobre La Mie de Pain?..... Pàg. 111**

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## **VI. Notes i complements d'informació de la Mie de Pain. Anàlisi de les programacions dels festivals i gires.**

### **6.1 Qui programa La Mie de Pain? ..... Pàg. 115**

- 6.1.1 Varietats i contrastos.
- 6.1.2 França: els organismes de programació.
- 6.1.3 Estranger: els organismes de programació.

### **6.2 Les companyies que comparteixen la cartellera..... Pàg. 126**

- 6.2.1 Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera de teatre al carrer.
- 6.2.2 Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera dels festivals de mim.
- 6.2.3 Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera als teatres.

### **6.3 Algunes personalitats importants..... Pàg. 139**

- 6.3.1 Peter Bu, André Gintzburger.
- 6.3.2 Pierre-Jean Valentin, Peter Baumgart, Ricard Salvat, Franck Marest, Jean-Luc Trotignon.

## **CONCLUSIÓ.**

### **Testimonis..... Pàg. 147**

Marie-Noëlle Bordeaux, Gilbert Épron, Jean-Marc Molinès, Robin Renucci, Catherine Mouchet , André Gintzburger.

### **Bibliografia..... Pàg. 261**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## INTRODUCCIÓ.

Us invito a compartir amb mi algunes reflexions nascudes de l'anàlisi de les experiències viscudes com a autora i actriu en el marc de la creació col·lectiva. El procés d'elaboració d'aquesta recerca de doctorat és el fruit de diverses consideracions que m'agradaria explicar-vos.

Disposo d'un material documental valuós. Durant 10 anys, vaig recollir els programes de mà, els articles d'anunci i de crítica de la premsa de totes les gires nacionals i internacionals de la Companyia amb qui vaig treballar com a actriu i co-autora entre 1979 i 1989, el Théâtre de la Mie de Pain. Tenia a més una funció de Relacions Públiques a la Companyia i era l'encarregada de recopilar arxius. L'anàlisi d'aquest fons va ser l'objecte del D.E.A. que vaig presentar el 2009, que pretenia dibuixar un retrat sociològic i cultural d'aquests 10 anys que finalitzaven una etapa d'intensa producció teatral europea. La segona mitat del segle XX va ser qualificada per diversos analistes com l'edat d'or de l'escena occidental. Nosaltres ens trobàvem al final del període i ja els textos dels programadors insinuaven un canvi d'orientació. Era una mutació dels gustos del públic, una intenció política o una evolució del sistema econòmic? El treball del D.E.A. intentava donar resposta a aquesta delicada qüestió.

Francesc Massip em va proposar ampliar l'anàlisi, incloent-hi les meves vivències com a membre del grup, relatant les experiències de creador d'espectacle en el marc de la creació col·lectiva i explicant l'ofici de l'actor. El resultat és aquesta nova recerca.

Al principi, no em vaig espantar, i no em va semblar molt complicat de posar m'hi: al cap i a la fi porto 40 anys treballant en l'àmbit teatral. I vaig fer de tot, actriu, autora, directora, professora, fins i tot en un moment donat em vaig convertir en gestor cultural. Però ràpidament em vaig adonar que el recurs a la recopilació anecdòtica i fins i tot que l'anàlisi de les tècniques del joc de l'actor no eren suficients per explicar amb objectivitat unes vivències òbviament personals.

És realment necessari que l'actor o el director que respecta el seu art l'analitzi. No pot solament deixar-se guiar per la intuïció o reproduir les receptes llegades per la tradició. Entendre el procés de la interpretació, la relació amb el públic forma part de l'ofici. Si no es fa aquest treball reflexiu, l'actor queda a l'albir de l'atzar i la seva incertesa genera una inseguretat palpable en el públic. Però per acomplir l'objectiu de la tesi que no era solament una anàlisi de l'ofici, sinó una perspectiva més ampla d'entendre unes experiències vitals, calia alguna cosa més que l'anàlisi del treball de l'actor.

No disposava de cap suport objectiu com els textos dels programes que van servir de base pel D.E.A. i que tothom podia contrastar per analitzar la meua



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

experiència vital com a actor dramaturg. I un doctorat no pot ser solament una obra de memorialista.

Vaig pensar en Montaigne, que és un autor que m'agrada molt. I que deia: "J'ai mis tous mes efforts à former ma vie. Voilà mon métier et mon ouvrage. Je suis moins faiseur de livres que de nulle autre besogne". Utilitzava l'escriptura i l'anàlisi de les seves lectures per entendre les seves vivències.

He llegit "*Les Essais*" en diversos moments de la meua vida perquè aquests escrits tenen la virtut de tranquil·litzar-me. Montaigne va viure una època molt convulsa, les guerres de religió al final del segle XVI. M'ha tocat viure dues crisis econòmiques del sistema capitalista del segle XX i XXI, la "Crisi del petroli" de 1974 al 1984 i "La crisi del finançament" del 2007 al "no sabem encara quan ens en sortirem": en comparació i malgrat tots els disbarats generats, ambdues crisis són, al capdavall, de més bon viure que les massacres comeses en nom de Déu. Doncs el nostre vell autor trobava la capacitat d'aïllar-se del món, reflexionava escrivint sobre les seves vivències, instaurant un diàleg fecund amb els textos dels autors antics que admirava molt i contrastant amb ells la seva pròpia experiència.

Em va semblar que un mètode similar podia atorgar als meus records una certa rellevància, si més no assentar una distància crítica.

Vaig triar llibres d'autors dels anys vuitanta, com Francesco Alberoni, "*Enamoramiento y amor*", o Gilbert Durand, "*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*", perquè els seus plantejaments il·lustraven un estat d'esperit propi de l'època i permetien endinsar-se en la sensibilitat particular del moment. Però també cito llibres més recents com "*Storytelling, la màquina de fabricar historis y formatear las mentes*" de Christian Salmon perquè la seva lectura em va torbar i aquesta inquietud mereixia una menció en la recerca que feia. Sobretot, he fet referència a llibres de memòries d'actors com "*La vie du théâtre*" de Julian Beck per fonamentar la meua reflexió sobre l'actor dramaturg. En el camí de l'escriptura vaig descobrir la filosofia de Hannah Arendt: admiro molt la capacitat de distinció del seu pensament, la voluntat d'aclarir conceptes. Inspirada per totes aquestes figures intel·lectuals he intentat plasmar el meu pensament.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## I. El teatre de les creacions col·lectives, interrogació sobre l'autor i l'actor.

### 1.1 La veïna caritativa.

#### 1.1.1 El teatre com a experiència i font de coneixement.

Per què m'atrau el teatre ? Com és que per a mi, des de la infància, no significa simplement un mitjà d'expressió sinó una font de coneixement ? I a quins coneixements he arribat a través de la pràctica d'aquest art i de les experiències vitals que genera ?

De nena, em recordo reproduint mimèticament les escenes de la vida social que m'envoltaven, des del punt de vista d'un dels protagonistes, després de l'altre, a fi d'entendre el sentit de les situacions que vivia: el que era confós esdevenia clar i els conflictes que m'espantaven, si no es resolien, si més no quedaven definits, classificats, a l'abast del meu calaix mental, per no deixar-me sorprendre un altre cop en circumstàncies similars. Sovint em perdia per les bardisses d'una imaginació descontrolada i creava universos de ficció molt satisfactoris per al meu estat emocional: òbviament, acabava el joc rendida, però feliç.

La ingenuïtat de l'infant descobria, sense saber-ho, dues vessants de l'art dramàtic: d'una part, la capacitat de reproduir la vida social i política per entendre-la millor, i de l'altra, l'esclatxa d'entrada de les forces de la imaginació, expressió barrejada de mites, fantasies, sentiments i emocions confuses, que alimenten tots els fenòmens de la metàfora i de la poesia.

Per entendre que el teatre és l'art polític per excel·lència es referirem al pensament de Hannah Arendt que diu que "sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana... És el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás".<sup>2</sup> Hannah Arendt parteix de l'anàlisi de la filosofia d'Aristòtil, com exemple del pensament de la Grècia antiga, per definir, en el marc de les activitats humanes, el territori del que anomena l'acció, en contraposició amb el treball i la labor. Ella remarca que "de todas las actividades necesarias y presentes en las comunidades humanas, solo dos se consideraron políticas y aptas para constituir lo que Aristoteles llamó bios-politikos, es decir la acción (praxis) y el discurso (lexis), de los que surge la esfera de los asuntos humanos".<sup>3</sup> La dificultat inherent a la qualitat reveladora de l'acció és de fixar-la en el temps perquè està lligada al fluir de la vida. L'única manera de "reificar-la" és, segons Aristòtil, de recórrer a "una especie de repetición, imitación o mimesis... que prevalece en todas las artes aunque únicamente es apropiada de verdad al drama, cuyo mismo nombre indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar".<sup>4</sup> El teatre és l'art que tradueix com els homes actuen entre sí.

---

<sup>2</sup> ARENDT, Hannah, *La condición humana*, traducció de Ramón Gil Novales, Paidós, Barcelona 2005 p.216.

<sup>3</sup> Ibid., p.52.

<sup>4</sup> Ibid., p.215.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La nena que intentava entendre el funcionament de la societat que l'envolta imitant-la, utilitzava ben poc els recursos de l'anàlisi racional. Més aviat es deixava guiar per una mena d'intuïció, que Gilbert Durand defineix com "la façon de sentir de très près".<sup>5</sup> La nena, reproduint gestos i situacions, buscava captar els moviments psíquics que motivava les seves intencions, i volia sentir per ella mateixa quina experiència es vivia. El propòsit era apropiar-se el món exterior amb els recursos de la imitació, reproduir des de dintre el moviment i les sensacions dels altres, persones, animals o elements.

Gilbert Durand parla de "cette intuition (qui) ne caresse pas les choses de l'extérieur, (qui) ne les décrit pas, mais réhabilitant l'animation, pénètre dans les choses, les anime".<sup>6</sup>

Gràcies als encants de la imitació, la nena obria la seva ment al poder de la imaginació. Com de la caixa de Pandora, quan iniciava el joc, al bell mig de les situacions vistes i reproduïdes, trossets d'històries, imatges oníriques, records i fantasies, sorgien, creant un món fantàstic que compensava les frustracions de la vida quotidiana, perquè "sur la pensée qui raisonne comme sur la pensée qui perçoit pèse encore le cheminement laborieux de l'existence, alors que la pensée qui imagine a conscience d'être comblée instantanément et ravie à l'enchaînement temporel".<sup>7</sup> Quan s'endinsava en el joc, el món creat tenia més realitat per ella que el món real. Podia passar-hi hores i hores i no adonar-se del pas del temps.

Quan tenia 9 o 10 anys, un fet important va propiciar una revelació que va transformar la seva perspectiva. Fins ara, pensava que el seu joc era propi dels infants: ni la seva mare ni el seu pare es disfressaven, tampoc reproduïen escenes del seu voltant o donaven vida als contes. En aquest moment, la televisió francesa va emetre un programa que es deia "Le petit théâtre de la jeunesse" de Claude Santelli. S'emetia cada diumenge cap a les 18h. Ella no fallava mai. La nena va entendre que els adults també podien jugar a aquest joc i que fins i tot podien fer-ne una professió. Ella va decidir que també s'hi dedicaria.

Recordo sobretot una adaptació de "*L'Oncle Vania*" de Txèkhov. Em tenia com fascinada. Vaig jugar mig any a reproduir la interpretació dels actors. La capacitat mimètica adquirida em servia per iniciar-me en la tècnica de l'actor, copiant gestos i entonacions. Jugava a fer d'actriu.

Mencionar la imaginació com una facultat exquisida de l'espècie humana em transporta al moment de la meva formació teatral i a la major experiència que he tingut fent aquest art, el Théâtre de La Mie de Pain, entre els anys 1979-1989, on es creia fermament que les utopies acabaven creant realitats. Avui dia, tot sembla reduir-se a mesures d'economia financera, una objectivitat en xifres opaca que dibuixa un esdevenidor boirós. És encara possible de

---

<sup>5</sup> DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1984 p.314: "la manera d'escoltar amb tots els sentits i de molt a-prop".

<sup>6</sup> Ibid., p.314: "aquesta intuïció que no acaricia les coses de l'exterior, que no les descriu pas, però rehabilitant l'animació, penetra a dins les coses, les anima."

<sup>7</sup> Ibid., p.462; " El camí laboriós de l'existència pesa encara molt sobre el pensament que enraona i sobre el pensament que percep, ans al contrari el pensament que imagina té la consciència d'estar raptat fora de l'encadenament temporal i saciat emocionalment d'una manera immediata".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

concebre que “la lluita per trencar la forma teatral”<sup>8</sup>, podria portar a un canvi tal de percepció de la realitat que revolucionaria la mateixa societat ?

En aquells moments, el fenomen teatral s’entenia com un acte polític, social i espiritual. La nostra generació tenia els seus guies admirats, que havien marcat el camí a seguir, exigent i difícil però esperançador. Julian Beck i el Living Theater eren alguns d’ells. El teatre implicava triar una manera de viure.

Diria, analitzant la trajectòria dels 10 anys del nostre grup, que vam viure el període de transició entre un teatre innovador que exigia un compromís en l’estil de vida a un teatre considerat com a producte d’un mercat cultural. Dibuixar aquest canvi històric de perspectiva és un dels eixos de la present recerca. Una altra faceta seria entendre els procediments de creació quan són fruit d’una reflexió col·lectiva. Voldria posar l’èmfasi en el treball de l’actor: com s’elabora un teatre que pren com a punt de partida, no un text prèviament escrit, sinó la persona viva de l’actor, present sobre l’escenari? Com la imaginació es desvetlla, treballant físicament i permet trobar formes teatrals noves ? Podríem compartir la conclusió de Gilbert Durand que “l’essence de l’imagination est, avant toute chose, représentation du schème dynamique du geste.”<sup>9</sup>?

Reprodueixo el text de Julian Beck, construït com un pla de mesures de reivindicacions, i que exalta com a premissa de tot treball artístic l’aptitud imaginativa:

“1/ L’imagination en tant qu’équipement de survie du cerveau

2/ Le travail de l’artiste, création de solutions à travers les exercices de l’imagination”.<sup>10</sup>

L’ aptitud innata dels nens a imaginar es perdria no només perquè es fan grans sinó també perquè la vida adulta no permetria mantenir viva una facultat que necessitaríem exercitar sovint. En el rerefons d’aquest punt de vista, hi ha la idea que totes les societats humanes són conservadores i no confien en la innovació: creen individus que reproduïen allò conegut i no exploren altres camins. Les forces de control social castiguen la imaginació com a perjudicial per al manteniment de l’estructura implantada. Utilitzen les tècniques educatives per emmarcar els nens en unes personalitats acceptades que són rendibles per a la societat en què viuen i eliminen els rastres d’una originalitat sentida com a perillosa per l’ordre existent. Aquest pensament és proper al de psicòlegs, com per exemple Erich Fromm que afirma que “en la nostra civilització, l’educació provoca massa sovint l’eliminació de l’espontaneïtat i la substitució dels actes psíquics originals per sentiments, pensaments i desigs imposats”<sup>11</sup>. No hauria de ser així, “si l’objectiu autèntic de l’educació consisteix a fomentar la independència interna i la individualitat de l’infant, el seu

---

<sup>8</sup> BECK, Julian, *La vie du théâtre*, Gallimard, Paris 1978 p.172: “La lutte pour briser la forme est éminente”.

<sup>9</sup> DURAND, Gilbert, op.cit. p.315: “L’essència de la imaginació és abans que res, representació del esquema dinàmic del gest”.

<sup>10</sup> BECK, Julian, op.cit. p.14: “1/La imaginació, com una eina de supervivència del cervell, 2/El treball de l’artista, creació de solucions a través dels exercicis de la imaginació”.

<sup>11</sup> FROMM, Erich, *La por a la llibertat*, traducció de Joan-Lluís Marfany, Edicions 62 (Col. El Cangur), Barcelona 1979 p.218.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

desenvolupament i la seva integritat”<sup>12</sup>. L'artista emprendria un camí educatiu diferent, que potenciaria “els actes psíquics originals”. Treballar la imaginació seria part inherent del procés. Tot el treball de l'artista, fonamentat en una dedicació rigorosa, serviria per a alimentar la facultat imaginativa, no perdre-la i deixar fluir les formes que genera per influenciar visions noves de la cultura humana, capaces de transformar la societat.

Quins són aquests exercicis que s'han de practicar per activar una aptitud tan interessant per a l'equilibri personal i la renovació social ? Si la imaginació al teatre s'expressa a través del mimetisme corporal i vocal de l'actor, quins són els mecanismes mentals que l'estimulen ?

I què és la imaginació?: “Ce mélange d'obscurité et de lumière qui est l'imagination des gens: le mystère de l'imagination est une extension de l'univers”.<sup>13</sup>

Ara bé, dins la tradició popular, aquesta facultat té mala premsa, en francès la qualifiquem de “Folle du logis” (‘La boja de la llar’) i en conseqüència les disciplines que en deriven directament semblen més supèrflues (art, literatura) que les disciplines d'una utilitat més palpable (tecnologia, economia), si més no des del punt de vista d'una bona part dels nostres contemporanis.

Aquest prejudici existeix ja a l'origen dels primers fonaments de la ciència, quan Descartes defineix amb el dubte metòdic la “Raó”, l'única via per descobrir la veritat. Segons ell, les formes creades per la imaginació són part dels errors dels sentits i de l'encant dels somnis, no serveixen per a la recerca de les coses verídiques. Michel Foucault remarca encertadament que “il bannit la folie au nom de celui qui doute, et qui ne peut pas plus déraisonner que ne pas penser et ne pas être”<sup>14</sup>. Tot passa com si, per a Descartes, les formes de la imaginació pertanyessin a un territori limítrof amb la bogeria que és la gran por de l'home. I és cert que el risc de trobar-se al llindar del parany de la bogeria existeix treballant amb el material psíquic sorgit d'un món imaginari. Però curiosament és el mateix propòsit de crear l'obra que protegeix l'autor: la imaginació té un poder estructurant en sí mateixa.

Freud, en l'article “*El sueño y la poesía*”,<sup>15</sup> remarca “la afinidad de la creación poética con la producción de los sueños”. Cita Du Prel: “este autor descubre en todos los órdenes de la producción artística aquel proceso de condensación de series de representaciones que el examen de la elaboración onírica nos ha revelado y lo considera como un elemento esencial de la intuición”.<sup>16</sup> Si considerem correcta aquesta premissa, les mateixes lleis que regeixen l'elaboració dels somnis i que permeten interpretar-los amb l'anàlisi, serien també lleis vàlides per entendre l'estructura del procés imaginatiu. Freud

---

<sup>12</sup> Ibid., p.218.

<sup>13</sup> BECK, Julian, op.cit., p.205: “Aquesta barreja d'obscuritat i de llum que és la imaginació de la gent: el misteri de la imaginació es una extensió de l'univers”.

<sup>14</sup> FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972 p. 58: “Desterra la bogeria en nom d'aquell que dubta i que no pot desviar més que no pas pensar i no ser”.

<sup>15</sup> FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, traducció de Luis López-Ballesteros de Torres, llibre 2, Alianza editorial, Madrid 2011 p.357.

<sup>16</sup> Ibid., p. 364.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

defineix a partir de l'observació empírica dels seus pacients dues lleis fonamentals que organitzen la transposició del contingut latent en el contingut explícit: la condensació i el desplaçament (amb els conceptes afegits de juxtaposició, inversió). La condensació seria un concepte proper a la figura estilística de la metàfora, el de desplaçament fa pensar en la metonímia. El poder estructurant de la imaginació estaria lligat als dos processos.

Aquesta facultat, aleshores, no crea un contrasentit, sinó que revela el desconegut.

De fet és el mateix ús de la imaginació el que protegeix de la bogeria, tal i com ho explica Michel Foucault parlant de Van Gogh: "Van Gogh savait bien que son oeuvre et sa folie étaient incompatibles, lui qui ne voulait pas demander la permission de faire des tableaux à ses médecins".<sup>17</sup> La imaginació, quan està al servei d'una creació, com és el cas quan es tracta d'una obra artística o fins i tot d'un descobriment científic, és sovint una aliada de la raó en la descoberta del món. Aquesta facultat obre la ment a la part oculta que anomenem "l'inconscient", reserva de mites fundacionals de la humanitat i de les experiències acumulades per generacions, receptacle d'imatges oblidades de la història individual i de la història universal. La imaginació té el poder de combinar i organitzar el material psíquic en el propòsit de l'obra. Per això, Michel Foucault pot afirmar; "il n'y a de folie que comme instant dernier de l'oeuvre, celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins. Là où il y a oeuvre, il n'y a pas folie".<sup>18</sup>

Malgrat tot, la qüestió de la utilitat de l'artista en un món tant materialista i tecnològic com el nostre, subsisteix: es pot encara pensar que l'artista troba "solucions" útils a la condició humana d'una manera que no sigui únicament residual?

És molt important no perdre de vista que la qüestió estètica que ens ocupa, (què fa possible el teatre?), és una qüestió supèrflua per a la majoria dels nostres contemporanis. En les vivències de tots els homes i dones de teatre, sempre trobem l'anècdota de la veïna caritativa que ens espera a la porta del carrer quan sortim de casa. Ella té preparada la seva pregunta fatídica i pertinent: "I vostè s'hi dedica encara, a això del teatre?". L'expressió de la seva cara és de llàstima encuriosida. Com que sap perfectament que "Vostè" no surt sovint a la televisió i doncs no s'hi guanya molt bé la vida amb "allò del teatre", li costa d'entendre les hores de dedicació que "Vostè" hi passa i els assajos a hores intempestives de la nit. La mateixa veïna, però, es passa moltes hores de la tarda davant la televisió i li encanten les sèries. Ara bé, no estableix cap relació entre la seva addicció a les ficcions televisives i l'activitat fantasiosa que fa "Vostè". Aquestes dues maneres de filtrar la realitat, emperò, tenen en comú un origen arrelat en el passat més remot de la nostra espècie.

---

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel, op.cit., p.556: "Van Gogh sabia perfectament que la seva obra i la seva bogeria eren incompatibles, ell que no volia pas demanar permís als seus metges per pintar quadres".

<sup>18</sup> Ibid., p.556: "Només hi ha bogeria al instant últim de l'obra, aquesta l'arracona indefinidament als seus confins. On hi ha obra, no hi ha bogeria."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El famós arqueòleg Juan Luis Arsuaga, suposa que el defecte particular de la percepció de la realitat que caracteritza els homes de Cromanyó, de veure el món a través de les construccions mítiques, i doncs totalment subjectives i fictícies, ha permès una millor adaptació al medi i ha contribuït a la supremacia de l'espècie Homo Sapiens. Grups humans separats en la geografia, compartien les mateixes històries, creant així la cohesió social necessària per a la supervivència. Sobretot “nuestra hipertrofia en el manejo de símbolos y en el lenguaje articulado, útil para contar historias” i “esta curiosa forma de percibir erróneamente como humanos a los seres animales o inanimados ... es lo que hizo animarse a la naturaleza. La gran ventaja que se derivó de este peculiar defecto es que ayudó al hombre a entender los fenómenos naturales”.<sup>19</sup> El llenguatge i la consciència estan intrínsecament units: la facultat de crear símbols i la imaginació configuren la nostra manera d'entendre el món.

Aquesta premissa explica el pont que Gilbert Durand estableix entre el coneixement científic i el material mític heretat quan afirma: “les rationalismes et les démarches pragmatiques des sciences ne se débarrassent jamais complètement du halo imaginaire et... tout rationalisme, tout système de raisons porte en lui ses fantasmes propres”.<sup>20</sup>

Però és sobretot en la vida social que l'aptitud per crear mites, que són un sistema dinàmic de símbols, arquetips i esquemes, és fonamental perquè d'ella depèn la supervivència de l'espècie, que només es pot assolir amb la cohesió del grup. Les històries són el ciment de la identitat del grup.

Què seria de la nostra vida social si no expliquéssim contínuament històries? Aquest defecte integrador ens permet comunicar amb els altres, crear societats humanes sostingudes per un mateix sentit cultural, integrar l'individu en una xarxa social que defineix les pautes del seu destí.

El relat és doncs una de les categories importants del coneixement. L'utilitzem per entendre i posar ordre en el món que ens envolta. Seria suficient per provar la importància que l'ésser humà li atribueix de mencionar l'ús recent i pervers de la tècnica de la narració conegut com “Storytelling” que consisteix en amagar en el món real una història construïda amb un propòsit estratègic per imposar idees, controlar conductes i convèncer l'audiència. El llibre de Christian Salmon<sup>21</sup> que analitza com, des dels anys vuitanta del segle XX, el relat esdevé una eina de control i de poder és molt il·lustrador. Explica com, “popularizado por el muy eficaz *lobbying* de los nuevos gurús, el *storytelling management* se considera indispensable para los responsables de tomar decisiones (en política, economía, nuevas tecnologías, universidades o diplomacia)”. Es tracta per aquest biaix de donar una resposta a la crisi de sentit de les organitzacions en el marc d'una nova expressió del sistema capitalista on la política està sotmesa a la llei dels mercats i sembla incapaç de generar idees noves. El relat artificial substitueix el discurs ideològic inoperant i manipula emocions i

---

<sup>19</sup> ARSUAGA, Juan Luis, *El collar de neandertal*, Random House Mondatori, Barcelona 2001 p.373 i p.384.

<sup>20</sup> DURAND, Gilbert, op.cit., p.63: “Els racionalismes i els camins pragmàtics de les ciències no s'escapen mai totalment de la influència de la imaginació i tot racionalisme, tot sistema de raonament porta en ell mateix els seus propis fantasmes.”

<sup>21</sup> SALMON, Christian, *Storytelling, La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, traducció de Inés Bértolo, Península, Barcelona 2008 p.34.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

opinions. No importa que aquestes històries siguin mentides mentre ajudin a satisfer els desitjos del públic. L'important és que creïn sentit.

En un context com l'actual, on el públic és objecte d'una manipulació tan descarada, és encara més necessari no ser il·lusos, ser conscients de la gran influència que té la ficció en les nostres vides i saber distingir els diferents tipus de relats, els autèntics que transmeten una experiència real, dels artificials que tenen per objectiu induir conductes.

El teatre, fins i tot el més visual, entra en la categoria dels gèneres que contenen una història. Però ho fa d'una manera particular, ja que aquesta història serà interpretada per uns actors presents en carn i ossos davant d'un públic receptor, que assisteix a la representació durant un temps determinat.

La interpretació "hic et nunc" com el parèntesi temporal de la representació condicionen la manera d'explicar la història. L'anomenem "Dramatúrgia". La dramatúrgia té lleis pròpies que s'han de conèixer. Les diferents formes teatrals sorgides al llarg de la història del teatre occidental juguen amb aquestes lleis però no les ignoren. Combinen, cada una a la seva manera, els conceptes d'unitat d'acció, de temps i d'espai. Respecten o no, la unitat d'estil. Utilitzen o no la ironia dramàtica.

Per fer teatre és, doncs, necessari conèixer teòricament o intuïtivament les lleis de la narració, particularment les lleis de la dramatúrgia.

Ara bé, per fer teatre, amb la història no n'hi ha prou: l'especificitat del teatre és l'actor. Sense actor, no podem parlar de teatre. Ser conscient que l'actor és el centre d'aquest art és essencial. La seva veu, el seu gest explicaran la història. La dramatúrgia està feta per ser oïda i vista. Experimentar el treball de l'actor amb la dificultat inherent a la interpretació és un altre domini necessari per entendre aquest art. La interpretació de l'actor està sotmesa a unes regles que semblen compartides per diferents cultures humanes : per exemple, la noció d'equilibri del cos és diferent al damunt de l'escenari. L'expressió per atraure l'atenció de l'audiència ha d'establir corrents de tensió i d'oposició entre les parts del cos implicades. La respiració agafa un ritme particular, la veu una intensitat nova. Totes aquestes transformacions del cos humà en representació són necessàries per crear la circulació d'energia psíquica entre l'actor i el públic, que és la base de la comunicació al teatre.

Tan la dramatúrgia com les tècniques de l'actor es poden aprendre. Són un llegat de la tradició i de la recerca en matèria dramàtica.

Però si la nostra aspiració és que el teatre sigui realment un art i no simplement una activitat a practicar amb les seves regles, en aquest moment haurem d'arriscar-nos en el territori de la imaginació, deixar fluir les forces de "l'inconscient" amb les seves metàfores organitzatives que il·luminen el nostre enteniment d'allò humà. Per a l'actor, és trobar "l'estat" de joc. Per a l'autor, és "el sentit" de la seva obra.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

### 1.1.2 “La Mie de Pain”, un grup de “l’âge d’or” de “l’escena occidental”.

Segurament la nostra veïna caritativa pertany a aquella franja de públic, qualificada pels gestors culturals francesos dels anys vuitanta del segle passat, com “Non-public”. Els programadors intentaven captar aquest sector de la població i fer-lo participar en les activitats dels “centres culturels”. Hi dedicaven hores i hi esmerçaven esforços. A fi i efecte de respondre a l’impacte de l’anomenada “primera crisi del petroli” (1973-1976), les polítiques socials proposaven mesures encaminades a millorar la cohesió de la comunitat i la democratització de l’art entrava en l’arsenal d’aquestes iniciatives.

Aquesta tendència a privilegiar una cultura popular no es limitava al territori francès, sinó que era un fenomen europeu. La transició espanyola va veure una eclosió de grups, molts dels quals es van fer famosos: “Els Comediants”, “Els Joglars”, “La Cubana”, “la Fura dels Baus”, significativament tots catalans. Oscar Cornago qualifica el període de “l’âge d’or de la escena occidental”<sup>22</sup>. És en aquest marc favorable a l’esclat de grups innovadors i independents que el Théâtre de La Mie de Pain neix i desenvolupa la seva tasca artística i cultural. La forma de farsa, directa, paròdica de les creacions del grup encaixa perfectament amb els desitjos del públic del moment.

M’agradaria mostrar un retrat d’aquella època on “L’action culturelle” interessava els polítics de tots els bàndols, tant de dreta com d’esquerra, i s’integrava en tots els àmbits de la societat, des de l’àmbit diplomàtic a l’àmbit comercial i turístic, encara que en l’àmbit social el seu impacte fou més rellevant. El teatre servia per a difondre la idea de comunitat.

Bim Mason analitza el dinamisme creixent que agafa el teatre de carrer en aquest període, i remarca: “Individuality is bound to increase and the old cohesive structures of family, neighbourhood, church and state, will loosen their hold over people ... In this context, the role of those who bring people together to share on a temporary basis becomes ever more important ... outdoor theatre is gradually being seen as one of the best types of cultural exchange.”<sup>23</sup>

El Théâtre de La Mie de Pain va iniciar la seva trajectòria al carrer, protagonitzant actes diversos per “L’Action Culturelle”. En aquells anys (1979-1985), actuar al carrer estava de moda i assegurava contractes segurs, amb la multiplicació de festes, festivals i esdeveniments de tota mena que els organitzadors s’inventaven per dinamitzar ciutats i barris. Fomentar un humanisme de la festa semblava la resposta idònia a la crisi i intentar pal·liar les desigualtats econòmiques amb una millor solidaritat ciutadana incentivada pel creixement associatiu, un objectiu vàlid.

---

<sup>22</sup> CORNAGO, Oscar, *La Vanguardia teatral en España (1965-1975) Del ritual al juego*, Visor, Madrid 1999 p.13.

<sup>23</sup> MASON, Bim, *Street theatre and other outdoor performance*, Routledge, London and New York 1992 p.213: “La individualitat és a l’alça, i les velles estructures de cohesió de la família, del barri, de l’església i de l’estat perdran influència sobre la gent ... En aquest context, el paper de les persones que poden reunir la gent per compartir momentàniament coses en comú esdevé encara més important. Veiem com cada cop més el teatre de carrer està considerat com un dels millors mitjans d’intercanvi cultural” (com les anteriors i següents del francès, aquesta traducció de l’anglès també és nostra).

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Com deia Julian Beck d'una manera emotiva: "Quand les gens sont unis et non dressés les uns contre les autres, il y a cette harmonie qui dissout le désespoir, grandit l'être et rend possibles tous les espoirs impossibles"<sup>24</sup>.

Aquesta eufòria d'activitats teatrals desembocaria al final dels vuitanta en la creació d'un veritable mercat cultural, i potser sí que es feia necessari posar ordre a l'increment de companyies que intentaven guanyar-se la vida amb l'ofici, però també és cert que a partir d'aquell moment es deixaria de considerar el públic com un "partenaire" i esdevindria paulatinament consumidor de la producció teatral.

### 1.1.3 De què parlem quan diem Teatre?

El paper que s'atorga al públic en el moment de produir un espectacle és fonamental perquè orienta definitivament l'estil i la filosofia de la producció.

És molt diferent optar, com escriu Julian Beck, per "La joie. Vertu chérie de Sainte-Thérèse. La joie. Au théâtre, on pourrait sentir la joie dans la communion avec l'autre"<sup>25</sup>, que considerar el públic com una diana, desxifrant els seus gustos per satisfer-los. No vull emetre cap judici de valor. Aquestes dues visions són òbviament contraposades. En cada una d'elles, es produiran espectacles que compleixen l'objectiu que es proposen aconseguir; d'altres, no reeixiran. Simplement vull subratllar que parlem de territoris teatrals diferents.

André Gintzburger, agent artístic del Théâtre de la Mie de Pain, fa referència a diverses anècdotes relacionades amb el mateix tema dins les memòries que ha editat i que expliquen la tasca que ha desenvolupat durant 60 anys al capdavant de la seva agència d'espectacles. A la mateixa època en què organitzava les gires de la primera posada en escena de "*En attendant Godot*", en Marcel Karsenty, famós empresari del Théâtre de Boulevard, es va fixar en ell per ajudar-lo a promoure les "vedettes" de la cartellera parisenca de finals dels anys 40. A la taula del luxós restaurant on havien quedat, no es va parlar gaire d'eficàcia professional ni dels seus propis mèrits com a promotor. Degut a la pinta que feia, la gran qüestió era "est-ce que j'avais un smocking?".<sup>26</sup> André Gintzburger va renunciar a la feina i ho justifica dient: "Quand on parle de théâtre, la plupart des gens pensent qu'il s'agit d'une entité. Mais ce n'est pas vrai: il y a dans cette profession des gens qui ne se connaissent pas, qui ne se reconnaissent pas, en somme qui ne font pas le même métier".<sup>27</sup> A finals dels anys 60, va treballar per al Living Theater: "cette collaboration singulière qui faisait de l'entreprise dont j'étais le directeur artistique salarié un promoteur es

---

<sup>24</sup> BECK, Julian, op.cit., p.24: "Quan la gent està unida i no abocats els uns contra els altres, neix una harmonia que dissol la desesperació, fa créixer l'ésser, i fa possible totes les esperances impossibles".

<sup>25</sup> BECK, Julian, ibid. p.25: "El goig. La virtut estimada de Santa Teresa. El goig. Al teatre, podríem sentir goig en la comunió amb l'altre".

<sup>26</sup> GINTZBURGER, André, *L'indifférence et la curiosité*, L'âge d'homme, Lausanne 2010 p.141: "Si tenia un esmoquin?".

<sup>27</sup> Ibid., p. 141: "quan parlem de teatre, la majoria de la gent pensa que es tracta d'una mateixa entitat. Però no és veritat: hi ha gent dins aquesta professió que no es coneixen pas, no es reconeixen pas, total que no fan la mateixa feina".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

provocations”.<sup>28</sup> Va ser per a ell un descobriment: “Le Living Theater a joué un rôle capital dans mon rapport au théâtre, je ne l’avais, jusque vers 1966, conçu que dans les théâtres”.<sup>29</sup>

No solament el tipus de públic a qui va dirigit l'espectacle sinó també l'espai on es produeix la representació defineixen una manera d'entendre el teatre tan variada que efectivament podem preguntar-nos què tenen en comú aquestes formes d'un mateix art.

La nostra veïna no s'equivoca quan prefereix les sèries televisives: la televisió i el vídeo són uns mitjans molt més eficients per produir la il·lusió de la realitat que el teatre. I donen a l'espectador un sentiment de seguretat: al teatre, la presència física dels actors posa l'espectador en posició de risc, per la possible provocació i interacció amb el públic, pel joc de bumerang que dibuixa la circulació de les emocions entre l'escenari i l'audiència, per la responsabilitat que això suposa per a l'èxit o no de la representació que depèn de l'acolliment de la proposta. Si t'estimes els universos de ficció, prefereixes les pel·lícules. Però si busques el contacte amb quelcom real, és possible que el trobis sovint en el recinte d'un teatre.

Comparar l'efecte sobre el públic de la dramaturgia de les ficcions cinematogràfiques i de les ficcions teatrals és significatiu perquè explica la diferència de gènere i aclareix el propòsit que cada forma compleix. Té a veure amb la noció “d'identificació”, és a dir com l'espectador s'adhereix a la història contada. Perquè una història funcioni, l'interès de l'audiència ha de ser captat i un mètode per aconseguir-ho és implicar emocionalment el públic.

El cinema és el llenguatge de la imatge, funciona d'una manera molt similar als mecanismes de la imaginació i les imatges que produeix són rebudes directament per la ment de l'espectador. Hi ha un efecte d'immediatesa, tal i com Gilbert Durand reconeix: “les observateurs ont toujours été surpris par l'opposition de la fulgurance des songes et du lent processus temporel de la perception... L'image se manifeste comme sans harmoniques temporelles, sur la voie du concept, par le raccourci qu'elle présente mais plus intemporelle que le concept, car celui-ci médiatise la spontanéité imaginaire par un effet sélectif, par un jugement qui retarde la pensée en fuyant la précipitation”.<sup>30</sup>

Al cinema, l'espectador rep directament l'impacte de la imatge i gaudeix emocionalment l'efecte volgut. Posaré l'exemple d'una escena de la pel·lícula de Roman Polanski, “*Rosemary's Baby*”: em produeix sempre un sobresalt cada vegada que la veig, encara que sàpiga què passarà.

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 128: “Aquesta singular col·laboració que feia de l'empresa de la qual n'era director artístic assalariat, una promotora especialitzada en la provocació”.

<sup>29</sup> Ibid., p.131: “El Living Theater va jugar un paper essencial en la meua relació amb el teatre, fins a l'any 1966 el concebia solament dins del recinte d'un teatre”.

<sup>30</sup> DURAND, Gilbert, op.cit., p.462: “els observadors sempre varen estar sorpresos per l'oposició entre la llampegada dels somnis i el lent procés temporal de la percepció... La imatge es manifesta sense matisos temporals. en el camí del concepte, proposa una drecera més intemporal que el concepte; el concepte mediatitza encara l'espontaneïtat de la imaginació per un efecte de selecció, per un judici que alenteix el pensament, fugint de la precipitació.”

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

L'acció transcorre a Nova York, i efectivament al principi de la pel·lícula reconeixem les imatges de la ciutat que ens donen una il·lusió de la realitat quotidiana on s'inserirà el relat fictici. Seguim la protagonista que registra la seva habitació: sospita d'unes presències estranyes dins del pis que ha llogat. D'esquena a la càmera, obre l'armari i dins del mirall colgat a l'interior de la porta, apareix de cop ... el diable, que ella no veu però nosaltres sí. L'efecte de por és corprenedor. L'espectador pot gaudir-ne plenament, perquè sap perfectament que "això és cine!".

Intentem transportar la mateixa escena tal qual al teatre. L'espectador està assegut davant d'un decorat: per més realista que l'escenògraf hagi dissenyat l'habitació, no deixarà d'existir per a ell com a decorat, és a dir, un artifici. L'actriu que és també una persona real obre l'armari i apareix ... el diable. Segur que l'efecte sorpresa existeix però dubto que l'espectador reaccioni amb tanta por. Pot quedar meravellat de la traça del director: quin truc és aquest? Com ho ha aconseguit? Uns quants poden trobar la història divertida i riure. L'únic espectador hipotètic que s'ho creuria i que sortiria a corre-cuita del teatre és un ingenu adepte de ciències ocultes, aquell justament que no creu en les virtuts de l'artifici.

Si pensem en el teatre "la identificació" a la manera de la ficció cinematogràfica, el real resisteix. El teatre estableix sempre una distància i l'espectador queda en posició de jutjar: la il·lusió dramàtica es pot trencar en qualsevol moment recordant-li les regles del joc, la situació real on es troba, la representació. És la base dels procediments del teatre èpic de Bertold Brecht, que volia incrementar l'efecte de distància emocional per afavorir el punt de vista crític.

El que realment crea la impressió de distància és l'artifici, que podríem definir com una realitat (decorat, actor) que s'ensenya com fictícia, justament la pretensió inversa de l'ambició de la ficció que seria un fals que s'ensenyaria com a real.

Ara bé, en el món de l'artifici, com s'articula el fenomen de la identificació que òbviament es produeix dins la història, altrament no hi hauria cap implicació del públic? Seria assimilable al fenomen de l'empatia.

A la vida quotidiana, ens relacionem amb les altres persones per mitjà d'aquesta aptitud per entendre i participar d'una emoció aliena. L'altra persona òbviament és diferent de nosaltres i percep les emocions a la seva manera, però gràcies a l'intercanvi d'energies psíquiques que l'empatia crea, nosaltres podem intuir què li passa.

Per definir aquest concepte d'espai entre les consciències que sentim com interconnectades, Hannah Arendt parla de "*en medio de*". "*En medio de* no es tangible, puesto que no hay objetos tangibles en los que pueda solidificarse; el proceso de actuar y hablar puede no dejar tras sí resultados y productos finales. Sin embargo, a pesar de su intangibilidad, este *en medio de* no es menos real que el mundo de cosas que visiblemente tenemos en común. A esta realidad la llamamos 'la trama' de las relaciones humanas, indicando con la metáfora su cualidad de algún modo intangible".<sup>31</sup> És dins aquesta realitat de la trama de les relacions que ens presentem als altres com a ésser humà, amb la particularitat del nostre discurs i manera d'actuar. La "trama", encara que no

---

<sup>31</sup> ARENDT, Hannah, op.cit., p.212.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

sabem expressar-la millor, té per a nosaltres existència i configura la nostra realitat. El teatre, com tots els espectacles vius, com el concert de música en directe i el míting polític, utilitza els fenòmens relacionats amb "la trama".

La realitat de "la trama" arrela el teatre: la connexió entre l'espectacle i el públic pot funcionar o no. Cada representació és diferent, depèn de la gràcia particular dels actors aquest dia i de la qualitat de recepció del públic. A vegades els actors diuen que el públic és dolent, que no entra en la proposta. Per més que els actors s'esforcin amb talent i sinceritat, més senten una barrera davant d'ells. Quan el públic no respon, les representacions són esgotadores per a l'actor. El públic té una responsabilitat en l'èxit de la funció. Pot afavorir o no la circulació de l'emoció.

I l'actor és el vector d'aquesta circulació d'energies emotives.

Voldria explicar una experiència personal que em va permetre descobrir la importància de la música al cinema i el paral·lelisme que podem establir entre la partitura musical i la circulació de l'emoció de l'actor cap al públic. Vaig dirigir un espectacle infantil "*L'aniversari de Numira*", que barrejava escenes teatrals amb actors i projeccions de dibuixos animats. En un moment del procés creatiu, la part teatral estava acabada i la part projectada dels dibuixos estava en la seva fase final. Per veure com quedava, vàrem fer un assaig del conjunt. I com a directora de la part teatral, em semblava que tota la part filmada no estava al mateix nivell d'intensitat que la part actuada en viu; "baixava" i posava en perill el ritme general. Vaig expressar la meva consternació al director dels dibuixos qui va somriure: faltava la música! Així doncs, podríem fer com una equivalència agosarada: la música al cinema genera l'emoció que l'actor projecta des de l'escenari...

La dosificació dels dos conceptes de distància i d'empatia crea les diferents formes d'expressions teatrals. Els gèneres seriosos, drama, melodrama, tragèdia, utilitzen més els procediments que afavoreixen l'empatia que la comèdia, que és la forma que genera més distància. Si l'espectador es posa massa al lloc del personatge còmic que viu normalment conflictes inextricables, serà pres d'una sensació de patetisme que impedirà el riure. El riure neix de la burla. L'espectador ha de sentir-se superior als personatges que mira: és distant i jutja. Malgrat tot, una certa dosi d'empatia ha d'existir, per establir un mínim de complicitat: és allà on el treball de l'actor còmic intervé. Ha de viure amb una gran sinceritat les emocions sorgides de les situacions còmiques. Com més distància imposen els processos de la dramaturgia, més sinceritat es demana a l'actor.

Podria ser que la nostra veïna, amb un deix de remordiment i una certa ironia ens deixi anar un comentari del tipus ... "Al capdavant, vostè s'ho deu passar bé, amb això del teatre, oi?" És la seva manera d'acostar-se a un món que li és prou aliè, en qualsevol cas el món de la "faràndula" li evoca festa i gresca.

És veritat, un alliberament emotiu existeix a través del joc dramàtic. Però el procés creatiu és dur, travessa zones d'aridesa d'idees, núvols de dubtes i laberints d'ombres. Malgrat tot, es pot dir que sí, que t'ho passes bé fent teatre. Però de quina manera? Puc recordar grans moments de felicitat, fent d'actriu i de creadora d'espectacles de creació col·lectiva.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Quan s'elabora col·lectivament un guió d'espectacle, et trobes sovint en un impàs. Després d'una sessió d'enfrontament dels egos per imposar punts de vista personals sobre la manera de continuar la creació en comú, quan ningú no està satisfet de cap de les propostes emeses, quan tothom està ja tan cansat i a punt de llençar la tovallola, a algú se li ocorre "la idea lluminosa", l'única solució viable per sortir del túnel. Tothom ho veu clar i tothom ho agraeix. Sents aleshores una satisfacció tan gran que oblides les oposicions de personalitats. Tothom assumeix la idea com a seva: i és cert que és gràcies a tot el procés col·lectiu que ha pogut sorgir.

Durant una improvisació, fas un gest que se t'escapa. Té un ritme i una intenció nova, quelcom inusitat. De sobte sents els companys que riuen. Què has fet? Has trobat "l'estat", el punt psíquic particular del joc de l'actor. A partir d'allà, s'elaborarà la teva partitura dins de l'obra. Repetir-lo costarà: t'ajudarà a posar la tècnica de l'actor al teu servei per recordar i deixar fluir. Trobar "l'estat": un moment subtil i molt feliç.

Hi ha grans representacions: els actors tenen tots el plaer d'actuar, el públic és receptiu. Des de l'inici de la funció, l'espiral de les emocions és ascendent. Cada gest expressat amb la intenció justa arriba al públic que el gaudeix i torna a l'actor la seva reacció, riure o respiració. És una circulació d'energia psíquica. És un extraordinari privilegi viure "la création des mutations psychiques qui transpercent l'armure de l'esprit"<sup>32</sup>, com evoca Julian Beck.

Associem sovint l'ofici d'actor amb una hipertròfia de l'ego.

Curiosament, els moments de felicitat que he experimentat, i crec que d'altres actors compartirien el meu parer, són, ben al contrari, com una dissolució de les barreres mentals individuals.

## 1.2 "Si no firmes l'obra, el grup no tindrà credibilitat".

A mi sempre m'ha semblat trist però molt significatiu, l'argument que em va donar un president d'Associació teatral amb qui he col·laborat recentment.

"Si no firmes l'obra, el grup no tindrà credibilitat".

Haviem muntat una obra que era, al meu entendre, una veritable creació col·lectiva.

No existia un text previ i l'espectacle s'havia construït a partir de les improvisacions dels actors i actrius que s'expressaven lliurement sobre el tema que havíem aprovat col·lectivament. Com a professora i directora, el meu paper consistia en proposar jocs i exercicis als actors i actrius de la companyia, en relació amb el tema i l'estil que es volia aconseguir, guiar-los per aprofundir el significat de les situacions, dirigir-los per treure una autenticitat en l'expressió. El text que escrivia era una transcripció de les pròpies frases sorgides en les improvisacions. Si la meva presència era important com a organitzadora del sistema dramàtic aconseguït, tota la substància humana venia dels actors. A

---

<sup>32</sup> BECK, Julian, op.cit., p.91: "La creació de les mutacions psíquiques que travessa l'armadura de l'esperit".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

més, havíem treballat molt a prop de la pròpia persona de cadascú. No em semblava gaire honest de firmar un text així.

Però avui dia, la creació col·lectiva no està de moda, fins i tot podria ser vista com un petit bricolatge d'escenes que ningú no gosa reivindicar. Quant al concepte d'actor dramaturg, la col·lisió de termes sembla tant contradictòria que pocs teòrics gosarien aventurar-se en un territori així minat.

### 1.2.1 La dramaturgia de l'actor és una dramaturgia del gest?

Al Théâtre de La Mie de Pain, Yves Kerboul, el nostre director, intervenia al final del procés de creació per posar ordre i ritme en un material escènic acumulat després de moltes hores d'improvisacions, mentre un actor del grup o tot el grup feia d'ull exterior. La història, així com l'estil eren responsabilitat del grup i s'havien elaborat a base de reflexions col·lectives. En aquestes condicions, no és cap disbarat afirmar que érem dramaturgs de les obres nascudes de la recerca del grup, a més d'actors creadors dels nostres propis personatges, obvietat que ningú no discuteix. De fet, tots els actors que havien participat en el procés de creació eren oficialment co-autors de l'obra.

És veritat que els nostres espectacles entraven en la categoria del teatre de gest, molt apreciat en els anys 1970-1980, on "la materia artística del cuerpo del actor se convertía en un elemento expresivo central en la creación teatral."<sup>33</sup> Tot i així, l'obra no era un seguit d'esquetxos, empalmats en un ritme entenedor. Hi havia un guió sovint metafòric que sostenia l'acció dramàtica en conjunt i que ens convertia en dramaturgs del gest treballant en creació col·lectiva. No era tampoc un teatre de mim: l'aspecte vocal tenia importància, hi havia crits i borborigmes. Els textos eren concisos, a vegades eixuts, però eren importants per entendre el guió. Si bé el text no era el motor de l'acció, si més no, es posava al servei de les situacions.

El component visual era preeminent en el teatre que fèiem al principi de la història del grup. Justament la dificultat de continuar amb el mateix mètode de creació es faria palès quan el grup es va plantejar la introducció d'un text més elaborat. Però aquest repte és il·lustrador: un teatre fet directament des de l'escenari a base de gest i textos posa qüestions de metodologia interessants. Quan s'introdueix el text, abans, després, al mateix temps que les improvisacions? Sembla que la manera d'articular la creació textual i el treball d'actor creen formes teatrals diferents.

André Gintzburger recorda en les seves memòries un assaig del Berliner Ensemble, dirigit per Bertolt Brecht. La manera de treballar és significativa i il·lustra la qüestió que plantejem. El 1947, André Gintzburger era a Berlín, com a "officier des spectacles", una mena de delegat cultural en la zona d'ocupació francesa i el seu amic, Benno Besson que feia d'assistent estranger al Berliner, li va permetre assistir als assajos.

"(Brecht) travaillait dans une espèce de cave dont il fallait repérer l'entrée: une petite porte à peine visible à la base d'un immeuble en ruine ... C'est dans cet atelier qu'il a créé le Berliner Ensemble, conçu "*Le petit Organon*", et dirigé

---

<sup>33</sup> CORNAGO, Oscar, op.cit., p.52.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

avec ses acteurs les improvisations qui lui ont permis d'écrire "*Le cercle de craie Caucasien*" ...Tous les matins, il leur distribuait des feuillets qu'il avait rédigés pendant la nuit, les faisait jouer ces textes et les modifiait au fur et à mesure. Il était infatigable. Le soir, il repartait avec ses notes et le lendemain il revenait avec des feuillets tout neufs et on recommençait ... J'aurais voulu rester longtemps dans ce cocon travailleur qui inventait une nouvelle forme de théâtre"<sup>34</sup>.

El treball del Berliner és un treball de "troupe" que involucra sempre les mateixes persones, actors, actrius i director, compromeses en un projecte de creació comú. Afirmar una concepció col·lectiva del treball. Brecht escriu a partir de les improvisacions dels actors i prova immediatament els textos que ell mateix ha elaborat al seu despatx, en el marc concret de l'escenari. Els actors filtren amb la seva sensibilitat les intencions del text nou. L'espectacle s'elabora doncs a l'escenari. La forma nova de fer teatre que crea Brecht i El Berliner Ensemble està relacionada amb la manera de treballar per aconseguir l'espectacle final: aquí el text s'elabora abans, al mateix temps i després de la feina dels actors. És un va i ve constant entre l'escenari i la taula de l'escriptor, un diàleg entre la interpretació i l'autor.

Tot i així, no podem parlar en aquest cas de creació col·lectiva perquè existeix una divisió del treball teatral i la creació col·lectiva en el sentit estricte de la definició tendeix a dissoldre aquesta divisió. Brecht assumeix el paper de l'autor i leader del grup, ell mateix no actua. La creació col·lectiva tendeix, al contrari, a eliminar les figures diferents implicades en el procés de creació, actors, escenògrafs, director, autor, administrador ... Les mateixes persones conceben, construeixen, actuen, divulguen l'espectacle. Especialment el grup com a conjunt assumeix la figura de l'autor i les obres sorgeixen de la pròpia dinàmica col·lectiva. D'aquestes consideracions podem deduir que el procés d'elaboració de l'obra en creació col·lectiva influirà sobre l'estil i l'estructura de l'espectacle concebut.

Cap al final de la seva trajectòria artística, el Théâtre de La Mie de Pain va topar amb la qüestió de la correlació entre un teatre visual i un teatre de text. Volia continuar treballant partint del treball d'actor a l'escenari i no volia deixar el mètode de la creació col·lectiva. Però aspirava a explicar universos més complexos que necessitaven una aportació literària. Potser era difícil sense la figura d'un autor o d'un autor director ? Seria la creació col·lectiva més feixuga quan aborda el text, com a component literari ?

---

<sup>34</sup> GINTZBURGER, André, op.cit., p.59: "[Brecht] treballava dins una mena de soterrani. Era molt difícil de localitzar l'entrada: una porta petita que amb prou feines es veia als baixos d'un immoble en ruïnes ... Dins d'aquest taller, ha creat el Berliner Ensemble, ha concebut "*El petit organon*", i dirigit amb els actors les improvisacions que li han permès escriure "*El cercle de Guix Caucasià*". Cada matí, els repartia fulls que havia redactat durant la nit, els feia actuar aquests textos i els modificava sobre la marxa. Era incansable. Al vespre, se n'anava amb les seves notes i l'endemà apareixia amb fulls nous i tornàvem a començar... Hauria volgut quedar-me molt de temps a dintre aquest capoll laboriós que inventava una nova forma de teatre".



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

D'entrada, no està clar que aquest mètode de treball impliqui obligatòriament un fracàs aplicat a un teatre de text: persones amb uns coneixements acurats de la part literària de l'obra teatral poden perfectament treballar col·lectivament. Agafem aquesta premissa: un grup d'actors competents en matèria de dramaturgia textual aspiren a crear junts una obra pròpia, on el text serà el component principal, és a dir la part literària i doncs oïda del teatre. Crec que primer es posarien a escriure el text i que després passarien a la seva interpretació i potser al final el modificarien si cal veient el resultat obtingut. El treball del text emmarcaria la feina interpretativa: abans i després del procés de posada en escena. És un procés molt similar a la manera de treballar que un grup tindria si contractés un autor individual per col·laborar amb ell. El mètode de treball no aportaria doncs un canvi substancial en el resultat final.

També hem de constatar que la nostra proposició és del domini de l'hipotètic. Tenim pocs exemples de grups de teatre de text que hagin utilitzat el mètode de la creació col·lectiva. Hi ha una raó històrica: la idea de creació col·lectiva va néixer justament del desig d'acabar amb una literatura discursiva i aspirava a privilegiar l'escenari, el cos, la presència carnal de l'actor en el "hic et nunc" del moment vital. El mètode de la creació col·lectiva va ser utilitzat acuradament pels col·lectius d'actors que volien desviar l'atenció del públic del text, i focalitzar l'actor, particularment l'actor improvisador. Contestaven la necessitat de tenir un text inicial i partien de la presència de l'actor.

El mètode ha permès crear formes teatrals originals que privilegien l'acció dramàtica: la capacitat improvisadora de l'actor permet crear personatges i posar-los després en situacions dramàtiques quan es relacionen entre si. El seguit de situacions consecutives genera conflictes que són la substància de l'obra. El text, sempre sotmès a l'acció, s'elabora al moment de la improvisació i pot ser revisat, però al final del procés interpretatiu de creació, per afegir coherència a l'obra. L'escriptura del text, si existeix, es fa al mateix temps i després del treball a l'escenari. "Tout va bien tant que la parole inventée par l'acteur accepte de parler moins que les images" constata Alfred Simon en el prefaci de la revista "*Esprit*"<sup>35</sup>. I és cert que les obres que sorgeixen d'aquestes experiències escèniques privilegien el gest sobre el text, simplement perquè l'acció al teatre es tradueix principalment pel gest. En els casos límits, la paraula és quasi inexistent i el text és un guió gestual.

Hi hauria doncs un hiatus entre el teatre de text i el concepte de creació col·lectiva.

Veiem doncs com la tria del procés de creació condiona la forma teatral final, com ho fa també l'element dramàtic privilegiat, la part gestual o la part textual. En el cas del nostre grup, la formació d'actor que havíem rebut ens havia ensenyat a manejar el sistema de signes que conformen l'obra teatral, des de la perspectiva de qui l'interpreta. Sabíem com moure el cos a l'escenari, com commoure amb el ritme i les intencions vocals, coneixíem les lleis de l'espai/temps, de la relació amb l'objecte. Sabíem com provocar i controlar les emocions del públic. I podíem construir perfectament un espectacle de poesia

---

<sup>35</sup> SIMON, Alfred, *Revue/Esprit*, Numero 6, "Théâtre et création collective", juin 1975, Paris p.941: "Tot va bé mentre la paraula inventada per l'actor accepta de parlar menys que les imatges".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

gestual i vocal nascut de la fantasia del grup. Podíem crear amb èxit una dramaturgia d'actors. Era la forma i l'estil que caracteritzava la nostra recerca. Imaginar una evolució del Grup cap a una concepció més literària era suposar un gir copernicà d'estil, i doncs de mode de producció, que els seus components mateixos, ja cansats de molts anys de lluites internes, no estaven disposats a assumir. Quan un grup troba una forma eficient de fer teatre es fa molt difícil que no es tanqui en el descobriment i que aposti per una renovació que seria tanmateix saludable per mantenir el dinamisme comunitari.

### 1.2.2 Què caracteritza la creació col·lectiva?

René Passeron consagra tot un número de "*Recherches Poétiques*" al tema i ressalta que el paper del joc és fonamental en aquest tipus de creacions: "transformer le jeu en activité productrice ... suffit-il de se prendre au jeu pour enclencher un procès de création ?". Dóna l'exemple de les pràctiques de "cadavres exquis" del grup Surrealista: el joc literari col·lectiu crea imatges verbals d'un gran poder poètic per un xoc de l'atzar, cada participant posant una paraula o un vers propi ignorant el que ha posat l'altre. El joc provoca "une véritable excitation communautaire de la créativité"<sup>36</sup>. Trobar-se per realitzar una creació comuna es nodreix del plaer d'estar junts per divertir-se. La creació col·lectiva posa de manifest la importància de la part lúdica subjacent a tot procés creatiu. Quan juguem, creem un parèntesi dins del curs de les nostres ocupacions utilitàries quotidianes. Adquirim una certa lleugeresa, la nostra intel·ligència es posa al servei de les regles del joc, que no tenen, quan estan ben enteses, conseqüències en la vida real. Escapem a la imposició de fer una cosa útil i productiva, a la responsabilitat d'uns actes que poden tenir uns efectes negatius. El joc té les seves lleis que marquen els límits on els participants es mouen en llibertat. El joc delimita un espai de llibertat on l'esperit pot crear amb frescor.

En el cas del teatre, a l'inici de cada grup de creació col·lectiva, hi ha un estat de seducció, una espurna emocional entre els participants que estableixen relacions interpersonals fortes. Gaudeixen de trobar-se per assajar; pensar l'obra i l'esperit de joc exalta la creativitat de tots. No és absolutament necessari que les relacions siguin d'amistat o de similitud en tots els punts de vista. Només cal que els components comparteixin un mateix ideal aventurer per experimentar vies noves, això sí, és imprescindible que els conflictes de personalitats siguin fructuosos. Dues persones poden gaudir força de donar-se molt bé la rèplica dins les discussions generades per idees contradictòries. De totes maneres, hi ha una mena "d'enamorament" de l'individu envers el grup.

Justament, és a l'estudi d'aquest estat molt particular de l'enamorament que Francesco Alberoni dedica el seu llibre "*Enamoramiento y amor*" i podem trobar –hi observacions molt acurades per entendre el tema que ens ocupa. Relaciona

---

<sup>36</sup> PASSERON, René, *Recherches Poétiques, La création collective*, Clancier Guénaud, Paris 1981 p.12: «Transformer el joc en activitat productiva...És suficient iniciar-se al joc per desencadenar un procés de creació?...Una vertadera febre col·lectiva de la creativitat».

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

l'enamorament amb el que defineix com "el estado naciente".<sup>37</sup> El defineix com "una exploración de lo posible a partir de lo imposible, una tentativa que hace lo imaginario para imponerse sobre lo existente".<sup>38</sup> Estableix una correlació entre "el estado naciente de dos" i "el estado naciente de los movimientos colectivos", perquè "las categorías del estado naciente son en su mayoría las mismas."<sup>39</sup>

Tot comença per una depressió: "se debe al crecimiento de la ambivalencia hacia un objeto, individual o colectivo, antes aceptado y amado, y que luego, poco a poco se muestra desilusionador, injusto, incompatible con el desarrollo de las fuerzas históricas y vitales".<sup>40</sup> S'instal·la un desacord entre les aspiracions de l'individu i les oportunitats que el seu entorn habitual ofereix.

Si em refereixo a la meva situació personal l'any 1979, al moment que entro a formar part del grup Théâtre de la Mie de Pain, puc admetre la validesa de l'observació: havia intentat treure'm les oposicions de professora de secundària, havia treballat força i, si no hagués estat per la crisi econòmica del 74, la crisi del petroli, que va tenir una significativa repercussió a França el 1976 i següents, les hauria tret, però la reducció dràstica de llocs de treball em va tallar el camí. Com molts joves de la meva generació no veia clar que la societat m'esperava amb els braços oberts; em sentia enganyada, m'havien fet creure que acumulant èxits acadèmics, tindria una bona feina i no fou el cas.

Recordo molt bé el moment que vaig decidir incorporar-me al grup i lluitar per aconseguir l'èxit de la Companyia. Per sortir del pas, m'havia inscrit a un curs de preparació d'oposicions al cos de funcionaris generals de l'Estat. Segueix un curs d'economia, i el professor ens explicava que la situació actual no tenia sortida. De sobte, el ridícul de l'escena es va mostrar davant dels meus ulls amb tota la seva cruesa: els meus companys estudiants, molt seriosament, prenen els apunts d'un discurs desolador, mentre els convertien en bocs expiatoris d'una situació de la qual no en tenien cap culpa i de la qual ningú semblava voler escapar. Em vaig aixecar, vaig travessar tot l'amfiteatre davant dels ulls encuriosits del professor, vaig obrir la porta i la vaig tancar ... per no tornar mai més. Vaig pensar, si tot això és cert, si tot està tan "fotut", millor dedicar-te al que realment t'interessa, a fer teatre amb el grup Théâtre de la Mie de Pain. I no perdre un temps preciós de la teva joventut. Havia viscut "una distinción entre lo que es importante y que tiene valor y lo que no la tiene y... el presagio de algo".<sup>41</sup> I Alberoni precisa: "si el sujeto que està preparado al cambio de estado se encuentra en un sistema social en el que està a punto de estallar un movimiento colectivo se reconocerà en él. No se enamorará de una persona, entrará en el estado naciente de un grupo".<sup>42</sup>

L'enamorament, "el estado naciente" propicia una exaltació, el món des d'aleshores serà vist d'una manera nova, extraordinària, de nou la ment s'obre a l'esperit d'aventura i pot exercir la seva llibertat. "El estado naciente es una revolución de la vida cotidiana, por eso logra despegarse cuando ha tenido

---

<sup>37</sup> ALBERONI, Francesco, *Enamoramiento y amor*, traducción de Juana Bignozzi, Gedisa Barcelona 1982.

<sup>38</sup> Ibid., p.99.

<sup>39</sup> Ibid., p.155.

<sup>40</sup> Ibid., p.154.

<sup>41</sup> Ibid., p.76.

<sup>42</sup> Ibid., p.77.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

éxito en revolucionarla, o sea cuando la vida puede tomar otra dirección, nueva, querida”.<sup>43</sup>

L' enamorament dels membres del grup pel seu grup és un moment decisiu: li atorga una particular personalitat pròpia. El grup esdevé una entitat dotada d'adjectius que poden qualificar-lo davant de la societat. “El grup és així i no d'una altra manera.” En el cas del Théâtre de la Mie de Pain, el grup era “stakhanovista, foteta i inquiet”... El moment en què el grup dibuixa una consciència pròpia d'ell mateix és el detonador passional: permet deslliurar-se del pes de la influència d'idees passades, trobar noves fórmules i imposar el propi tarannà. El diàleg estimulants entre els participants implica que les tensions afectives se superin per respecte a l'esperit de joc o per complaure el mateix objectiu del grup.

La dinàmica del treball en comú genera conflictes que s'alliberen en potència creadora i, al capdavant, les creacions reflecteixen les tensions afectives internes. En el nostre cas, a posteriori, és curiós constatar efectivament que el conflicte principal de les obres creades està relacionat amb la problemàtica viscuda en cada etapa:

- “*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*” explica el triomf dels nans que es queden amb la Blancaneus i afirma així l'orgull dels petits que poden vèncer. Era al moment fundacional de la Companyia. Veníem de l'anonimat i somniàvem amb l'èxit. Vàrem crear aquesta faula invertida: els últims seran els primers.

- La qüestió del líder i la voluntat col·lectiva de no deixar que ningú ho sigui era l'obsessió en el moment de crear “*Séance-friction*”. És també l'interrogant que planteja l'obra: una societat sense dirigents és possible?

- El tancament sobre sí mateix i l'obsessió per la creació és el tema de “*seul... les requins!*”, que narra les il·lusions i desil·lusions d'un grup de teatre apartat del món, situació no gaire allunyada de la nostra.

- “*Terminus Hôpital*” posa en escena uns malalts que es resisteixen a morir, amb una gran força vital, com el grup en aquest moment. Malgrat els problemes interns i la duresa econòmica, la salut creativa i l'ímpetu vital continuaven intactes.

- “*Star-job*”, planteja la supervivència individual en un món econòmic hostil. El grup mateix era conscient del final de la seva trajectòria: era el moment previ a la dissolució de la Companyia i calia afrontar individualment l'incert futur.

Podríem pensar que quan posem la creativitat individual al servei d'un col·lectiu, només podem nodrir els objectius del grup. És cert en certa mesura, ja que hem vist que cada membre ha d'acceptar la predominança d'aquesta entitat particular que és el grup i que té una dinàmica pròpia. Ara bé, perquè la col·laboració sigui eficient i el resultat de la recerca satisfactori, l'individu ha de marcar el seu territori creatiu, reivindicar-lo. De la juxtaposició d'universos poètics contrastats neix l'espurna innovadora. Si simplement l'individu se sotmet a l'onada dominant, l'obra final serà mediocre.

El mètode de la creació col·lectiva permet troballes d'una gran invenció, si es respecta l'objectiu del grup i s'estimula al mateix temps les particularitats

---

<sup>43</sup> Ibid., p.131.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

individuals: el resultat pot ser un enginyós agregat d'elements heteròclits que, posats junts, sorprenen.

La dificultat neix en voler mantenir en el pas del temps la mateixa estructura i retornar a la impulsió creativa i eficient dels inicis. Les personalitats, sovint fortes, en ocasions confrontades, que conformen el grup aguanten junts uns anys, el temps just per gaudir de l'experiment. Després cadascú segueix el seu propi camí. Mentre dura l'estat de gràcia, el teatre esdevé una aventura humana instructiva i plena, on la dinàmica del grup transcendeix els individus que el conformen. Cap membre pot reivindicar ser amo d'una creació nascuda de la identitat col·lectiva.

La creació col·lectiva suposa una organització del treball diferent, sense jerarquia i sense especialització, on les tasques són repartides entre tots i els guanys igualitaris. És l'originalitat del seu funcionament. Malgrat tot, hi ha sempre la possibilitat d'injustícies o d'ambigüitats: pot aparèixer la figura del líder que pretén apoderar-se del benefici moral del treball col·lectiu. En el cas del Théâtre de La Mie de Pain, tothom vigilava tothom perquè cap membre esdevingués el líder definitiu. Esmerçàvem molta energia a desinflar qualsevol intent. I crec que el grup ha estat fidel al mètode pur de la creació col·lectiva, amb els errors i frustracions intrínsecs, fins a la seva dissolució.

El fet que la companyia no porti el nom d'un líder al capdavant té els seus inconvenients. Restava credibilitat, segons com. En la nostra societat, ens agrada tenir el nom d'una persona individual com a responsable i en aquest sentit, la creació col·lectiva qüestiona el dogma que tota creació només pot sorgir d'un subjecte individual. Incomoda.

I és cert que la creació col·lectiva neix d'una crítica del procés "d'individuació" o si més no, suposa una resposta a l'angoixa que produeix.

Segons l'anàlisi d'Erich Fromm, el procés "d'individuació" caracteritza l'evolució humana des d'un punt de vista històric. "El procés d'alliberament de l'individu dels lligams primitius, procés que podríem anomenar "individuació" ha atès, segons sembla, el seu punt més alt dins la història moderna, des de la Reforma fins als nostres dies".<sup>44</sup> L'individu és un invent modern. A l'època medieval l'home es relacionava amb el món "pels lligams primitius" que "són orgànics en el sentit que són una manca d'individualitat, però forneixen en canvi seguretat i orientació a l'individu. Són els lligams que uneixen l'infant amb la seva mare, el membre d'una comunitat primitiva amb el clan i la naturalesa, l'home medieval amb l'Església i la seva casta social".<sup>45</sup> Amb l'auge del capitalisme neix la noció d'individu, que "és un enorme progrés ... per al desenvolupament de la personalitat humana"<sup>46</sup>. Permet l'ús de la llibertat i la sensació que el món ha esdevingut il·limitat. Dóna un poder creixent a la raó humana que assoleix un gran domini de la naturalesa. La contrapartida d'aquest procés o el seu ús pervers, és un sentiment de solitud i d'inseguretat creixent perquè l'individu "es troba amenaçat per poderoses forces supra personals, el capital i el mercat".<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> FROMM, Erich, *La por a la llibertat*, op. cit., p.29.

<sup>45</sup> Ibid., p.30.

<sup>46</sup> Ibid., p.101.

<sup>47</sup> Ibid., p.63.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Paradoxalment, el procés “d’individuació” aboca l’individu a un sentiment creixent d’insignificança. L’individu esdevé una peça de l’engranatge en l’organització social capitalista. “Les condicions econòmiques provoquen l’aïllament i la impotència gradual de l’home en la nostra època.”<sup>48</sup>

Per respondre a aquesta situació de desvaloració, des de principis de la Revolució industrial, l’objectiu de molts moviments reformadors fou crear nous lligams solidaris que contrarestessin l’angoixa provocada per “l’alienació” de l’home dins la societat individualista que ell mateix havia contribuït a promoure. Ja, al principi del segle XIX, els pensadors del socialisme utòpic francès, proposaven un marc d’associació. “L’association qui émerge des premières critiques du désordre libéral, désordre économique et désordre social, se substitue au politique pour construire l’utopie d’un espace à part”.<sup>49</sup> Saint-Simon, Considérant, Cabet, Leroux ... intenten fundar comunitats que s’autogestionen i que se sostenen amb autarquia, regides per un sentiment igualitari. La Revolució de 1848 promou el model d’associació tal i com l’exalta Pierre Leroux en el seu discurs del 30 d’agost 1848: “c’est à la puissance publique de permettre que cette société nouvelle se réalise par les efforts individuels des citoyens s’échappant du néant de l’individualisme, et convergeant, par des essais d’association de toute nature vers la société”.<sup>50</sup> El pensament és paradoxal: per reformar una societat massa individualista hem de promoure una societat col·lectiva però que exalti un espai individual diferent i renovat.

Trobem aquestes mateixes ambigüitats quan reflexionem sobre el concepte de creació col·lectiva: a la vegada contesta el fet que tota creació sigui individual i exalta el fet que tot individu pot ser creador en un marc col·lectiu adient.

És una idea àmpliament estesa: associar la creació col·lectiva a la contestació de l’ordre de la societat burgesa capitalista. L’auge de l’aplicació d’aquest mètode de treball teatral correspon als anys 1960-1970, quan es pensava que es podia considerar el teatre com un gest de rebel·lió contra l’ordre establert i una reacció contra els corrents ideològics dominants. La creació col·lectiva es reivindicava aleshores com un mitjà de transformació social perquè reafirmava la igualtat de dret dels individus dins la col·lectivitat. S’entenia quasi com un acte polític: l’estructura del seu funcionament qüestionava la convenció dels papers socials que regentaven jerarquies i opressions laborals, el cap i els subordinats. “Los cambios en los lenguajes y formas de entender la creación escénica respondieron en sus comienzos a la utopía de futuro”<sup>51</sup>. En aquells moments, la creació col·lectiva feia crítica social i realitzava una utopia viscuda, instal·lava unes relacions laborals igualitàries per produir un projecte comú. Buscava una altra fórmula de les relacions humanes.

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 218.

<sup>49</sup> PEILLON, Vincent, *La Révolution française n’est pas terminée*, Seuil, Paris 2008 p.113 :

“L’associació que neix de les primeres crítiques del desordre liberal, desordre econòmic i desordre social, se substitueix a la política per construir la utopia d’un espai apart”.

<sup>50</sup> Antologia de Pierre Leroux p.30: “Correspon al poder públic permetre que aquesta societat nova es realitzi amb els esforços dels ciutadans per escapar del no-res de l’individualisme, i gràcies a diversos assaigs d’associacions puguin establir convergències cap a la societat”.

<sup>51</sup> CORNAGO, Oscar, op.cit., p.13.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

“Montrer que la création est un travail et que chacun peut être créateur ... C'était s'attaquer en plein à un des fondements de la société qu'est la division hiérarchique du travail”<sup>52</sup>.

Hi ha efectivament un lligam entre la creació col·lectiva i l'ascensió dels pensaments d'una nova esquerra els anys 1970-1980: “la création collective est le mythe-clef de toute pédagogie et de toute esthétique libertaire”<sup>53</sup>. Representa, a la seva manera, els gustos de tota una categoria social, inspirada en les idees de l'autogestió, que aspira a imposar-se en els mecanismes del poder: a França, es pot identificar precisament amb les forces socials que van portar François Mitterrand a la presidència de la República, l'any 1981.

Podem afirmar que la creació col·lectiva reivindicava la qualitat intrínseca de la persona individual davant l'abús de massificació del poder que representava el sistema laboral implantat en la societat capitalista de l'època. Curiosament, aquest enfocament topa amb una anàlisi força diferent que pressuposa que la creació col·lectiva qüestiona la concepció mateixa de la individualitat.

Què és l'individu ? Com funciona en relació a la societat ? I dins l'esfera de la creació artística, quin és exactament el seu paper ?

Crec que hem d'establir una distinció entre la creació col·lectiva com a organització social que efectivament crea un microcosmos propici a l'expressió original de la persona i la qüestió de l'autor de l'obra que realitza el col·lectiu.

Si ens referim a la creació col·lectiva com a organització d'una iniciativa, el pensament d'Hannah Arendt ens proposa una orientació instructiva. Ha reflexionat durant molts anys sobre la qüestió del totalitarisme. Com aquesta forma moderna de govern va poder sorgir i prosperar, afegint característiques pròpies a les formes de govern ja conegudes per la tradició política: república, monarquia i tirania. Aquest és el gran interrogant que planteja. El totalitarisme té com a principi el terror que s'implanta arreu i que acaba amb l'aniquilació de l'esperit de la llibertat que és l'únic que permet l'acció innovadora i el discurs original.

Hannah Arendt posa en relleu el paral·lelisme de l'auge de la societat laboral i de la temptació totalitària de govern.

En la seva anàlisi, distingeix l'existència de tres activitats humanes essencials. La primera és el treball, que és la realització d'unes eines o produccions d'obres gràcies a la interacció del treball manual i intel·lectual creatiu i enginyós. La segona és la labor, que és la tasca realitzada en comú per assolir la supervivència de l'espècie. I la tercera és l'acció lligada al discurs que dibuixa l'espai estrictament polític, on “los seres humanos se presentan unos a otros, no como objetos físicos sino qua Hombres”.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> DOMENACH, Nicolas, *Revue/Esprit*, Numero 6, “Théâtre et création collective”, juin 1975, Paris p.967: “Ensenyar que la creació és un treball i que tothom pot crear ... Era enfrontar-se de ple a un dels pilars de la societat que és la divisió jeràrquica del treball”.

<sup>53</sup> SIMON, Alfred, op.cit., p.929: “La creació col·lectiva és el mite clau de tota pedagogia i de tota estètica llibertària”.

<sup>54</sup> ARENDT, Hannah, op.cit., p.206.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El funcionament de la Polis a l'Antiga Grècia descrita per Aristòtil ens dona un exemple de l'aparició d'aquest espai polític exclusivament humà. A l'àgora, els homes lliures deliberen entre iguals i poden mostrar-se com són i qui són expressant l'originalitat del seu discurs i de les seves accions. Els llibres dels historiadors, els versos dels poetes podran recordar-los. Quedaran en les memòries, salvaguardats. En aquells temps pocs eren els homes que s'escapaven a la labor, la feina obligada per sobreviure i assumir les necessitats bàsiques. Els esclaus, imprescindibles per a l'economia de la Polis, no eren del tot considerats com a humans. La seva vida sacrificada permetia l'existència dels homes lliures que es dedicaven als dos assumptes considerats com a realment importants, la meditació i l'acció pública. "Ser llibre significava no estar sometido a la necesidad de la vida ni bajo el mando de alguien y no mandar sobre nadie, es decir ni gobernar ni ser gobernado".<sup>55</sup> En aquest espai privilegiat de la llibertat i de la igualtat podia aparèixer la distinció i la pròpia excel·lència.

L'existència de la Polis amb aquest funcionament tant particular va durar poc, al capdavant, però va marcar l'imaginari del món occidental.

El món va canviar i es va implantar la idea de societat, que substituirà el concepte d'acció pel principi de conducta i progressivament els valors de la labor, menyspreats pels Grecs, s'imposaran en tots els àmbits de l'activitat humana. "El triunfo de la Sociedad en la Edad Moderna, su temprana substitución de la acción por la conducta y por la burocracia, el gobierno personal por el de nadie, conviene recordar que su inicial ciencia de la Economía fue finalmente seguida por la muy amplia pretensión de las ciencias sociales... como ciencias del comportamiento".<sup>56</sup> La societat tendeix a normalitzar l'individu, a contenir els seus impulsos espontanis, desconfia de l'acció que neix de la iniciativa original i del projecte que pugui destacar. "La identidad que prevalece en una Sociedad basada en la labor y el consumo, y expresada en su conformidad, está íntimamente relacionada con la experiencia somática de laborar juntos donde el ritmo biológico de la labor une al grupo de laborantes hasta el punto de que cada uno puede sentir que ya no es un individuo, sino realmente uno con todos los otros... Esta unión de muchos en uno es básicamente antipolítica."<sup>57</sup>

L'individu esdevé una peça de l'engranatge social: tot el que fa és per guanyar-se la vida i amb els diners contribuir a mantenir el mateix cicle de labor i consum. Fins i tot existeix un prejudici molt estès segons el qual els homes polítics es dediquen a la política per guanyar-se un bon sou, mantenir un tren de vida ostentós, i que la noció original grega de la grandesa (entesa com empremta de l'originalitat) ni se'ls acudeix.

A la llum d'aquestes reflexions, podem enriquir el nostre punt de vista sobre la creació col·lectiva. Semblaria que l'estructura de funcionament dels grups intenta reproduir l'estat privilegiat de la Polis, la deliberació lliure entre iguals tant per definir la direcció a prendre per la creació de l'obra com per les solucions que cal trobar per difondre-la en el món i actuar sobre la realitat del

---

<sup>55</sup> Ibid., p.57.

<sup>56</sup> Ibid., p.67.

<sup>57</sup> Ibid., p.238.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

moment. En el si del grup, cadascú apareix i s'afirma com és amb la seva personalitat única i reconeguda. I és amb la força de convicció del seu discurs que pot influir sobre les decisions. L'obra, l'estratègia, estan analitzades des dels pensaments òbviament diferents de les personalitats presents. El món és vist com un prisma de possibilitats. La creació col·lectiva seria com un intent nostàlgic de retrobar l'estat polític inicial de la Polis on "la distinció es la realització de la condició humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales."<sup>58</sup>

Sovint, els grups de creació col·lectiva es comparen erròniament amb una família. Però l'estructura de funcionament d'una família no té res a veure amb l'esquema esmentat de l'aparició del punt de vista únic dins de la pluralitat dels pensaments considerats de valors iguals. Tradicionalment, la família té una estructura jeràrquica, dominada per la figura del pare, que regenta dona i criatures, i imposa el seu parer. La forma de funcionar de la família és més similar al funcionament d'un taller o d'una fàbrica basada en la relació amo i obrers, que no és igualitària. Crec que la confusió neix de l'assimilació que s'estableix entre el fet que un grup de creació col·lectiva té una personalitat pròpia, com un segell que el distingeix i la idea d'una família que també té signes distintius. La manera de funcionar és tanmateix totalment diferent, una igualitària i l'altra no.

La igualtat no és uniformitzar: és el respecte per l'originalitat de cadascú. I la possibilitat de debatre i de trobar solucions noves.

El grup de creació col·lectiva crea les condicions propícies d'igualtat i de llibertat dins el microcosmos que delimita per afavorir l'individu amb la seva expressió original i única. Crea un espai propi, realment polític en el sentit estricte de la paraula. La seva fita, no és tant establir els principis d'una nova solidaritat o somiar una nostàlgica fusió amb uns lligams tribals que aniquilen la responsabilitat de la persona, sinó afavorir l'expressió de la unitat intrínseca de l'individu.

### 1.2.3 La qüestió de l'autor.

Si considerem la creació col·lectiva des del punt de vista de la seva organització, podem efectivament concloure que la seva particular forma de funcionar afavoreix l'expressió de la persona. Dibuixa un microcosmos aïllat del funcionament comú de la societat que l'envolta, amb unes regles de relacions pròpies, basades en els principis d'igualtat i de llibertat. L'esperit de joc que predomina per crear l'obra impulsa una lleugeresa beneficiosa per la imaginació de l'individu.

Però si considerem la creació col·lectiva des del punt de vista del resultat, és a dir l'obra, sorgeix l'ambigüitat de la part de l'individu dins la creació.

René Passeron ens recorda en la introducció de "*la poïetique du collectif*", que Leonardo Da Vinci, decideix firmar les seves obres per no ser confós amb tota la colla dels artesans contemporanis. L'autoria personal seria un producte de

---

<sup>58</sup> Ibid., p.207.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

l'individualisme i correspondria al moment històric on comença la història burgesa de la persona. Formaria part de "les mystifications elitistes"<sup>59</sup>.

Si ens referim al pensament filosòfic de Ludwig Wittgenstein, la consciència individual seria un mite. "No tinc la meua imatge del món pel fet que m'hagi convençut a mi mateix de la seva correcció ni tampoc perquè estigui convençut de la seva correcció. Sinó que és el rerefons sobre el qual distingeixo entre el vertader i el fals"<sup>60</sup>. Degut a què actuem conscientment, pensem que existeix realment una entitat privada que anomenem consciència individual. En realitat, emperò, qui s'expressa realment seria un consens de tots els membres d'una comunitat. "L'essència del càlcul l'hem apresat aprenent a calcular"<sup>61</sup>. I com que el coneixement s'adquireix per interacció social, la ment seria alguna cosa compartida socialment. Entenem bé una cosa si la societat ho ratifica.

La consciència individual que ens sembla tant òbvia i propera, seria en definitiva una noció molt més difícil d'acotar i al cap i a la fi vaga, nebulosa.

Quan entrem en el territori de la recerca artística, el terreny que pertany a l'individu creador i el que pertany al col·lectiu, és encara més complicat de delimitar. Una persona que crea en la solitud, té a la ment una colla de referents, la tradició de l'art precedent, els personatges del seu present històric, juntament amb la informació puntual que desencadena el procés de creació provinent, per exemple, dels esdeveniments del món fins i tot dels conflictes domèstics. El seu cap està poblat de gent. I potser el seu rol com a artista, diguem-ho d'una manera genèrica, "poeta", és justament aquest: fer de catalitzador, una mena de mèdium, per deixar expressar aquest fons soterrat que necessita sorgir.

André Breton parla de "murmuri" en "*Le premier manifeste du Surréalisme*" per intentar definir l'espai de la inspiració poètica. "Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure; il semble que, par cette voie, nous soit rendue sensible la richesse infinie de l'inspiration poétique"<sup>62</sup> Qui parla? "Une puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit" així defineix Maurice Blanchot l'espai literari, en l'assaig on narra l'experiència de l'escriptura<sup>63</sup>.

Segons ell, "l'oeuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute nature, tout caractère et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle."<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> PASSERON, René, *Recherches Poétiques, la création collective*, Clancier Guénaud, Paris 1981 p.9.

<sup>60</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certesa*, traducció i edició a cura de Josep Lluís Prades i Vicent Raga, Edicions 62, Barcelona 1983 p.67.

<sup>61</sup> Ibid., p.51.

<sup>62</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955 p.239: (André Breton) "Confieuz- vous al caractère inépuisable del murmuri: sembla que d'aquesta manera sentim la riquesa infinita de la inspiració poètica".

<sup>63</sup> Ibid., p.24: "Una potència neutra, sense destí, que és al darrera de tot el que s'escríu".

<sup>64</sup> Ibid., p.61: " L'obra exigeix a l'escriptor que perdi la seva naturalesa, el seu caràcter, i que, deixant de referir-se als altres i a sí mateix per la decisió que instaura el seu jo, esdevingui el lloc buit on s'anuncia l'afirmació impersonal".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

L'obra eclipsa el jo de l'artista en una creació de veritat. O el jo ha de deixar de ser ell mateix per deixar pas a l'obra.

Si és així, la creació individual seria un mite i tota creació seria col·lectiva.

Aquesta contradicció permanent entre l'individu i el grup ens defineix de fet com a humans. I difícilment es pot destriar les dues identitats que conviuen en nosaltres, la individual i la col·lectiva. Simplement els moments de la nostra història privilegien una o altra mitificació.

### **1.3“Mai he fet res al teatre que m'hagi semblat fàcil de fer”.**

#### 1.3.1 El repte de l'actor-dramaturg.

Comparteixo aquest pensament de Julian Beck:<sup>65</sup> “Je n'ai jamais rien fait au théâtre que j'aie trouvé facile à faire”. I tanmateix també afirma “les improvisations avec le public me font comprendre que tout le monde n'est pas exhibitionniste ou extraverti, mais que tout le monde est un artiste créateur. La répression empêche qu'il en soit ainsi”.<sup>66</sup>

Si la creació col·lectiva aposta per la premissa que cada persona és un artista en potència i que únicament són les estructures socials les que fallen a l'hora de desenvolupar aquesta aptitud, el compromís artístic suposa una exigència superior que transcendeix aquest primer impuls.

És cert que una estructura que afavoreix la llibertat d'expressió a través del plaer de jugar enforteix la part imaginativa i expressiva de la gent, però si s'aspira a la creació artística, l'esforç a realitzar per arribar a la meta, amb els conseqüents ideals de descobriment i perfecció d'una forma inventada, requereix un sacrifici que obre les portes d'un territori més exigent: l'anomenarem el territori poètic, entenent “poesia” en el sentit més ampli del concepte, sorgiment d'una cosa innovadora.

“Nous avons failli en crever !” (‘Quasi ens hi deixem la pell!’), va exclamar-se Ariane Mnouchkine, després de l'estrena al 1969 de “*Les clowns*”, creació col·lectiva del Théâtre du Soleil, sense text previ i elaborada a partir de les improvisacions dels actors.

L'artista té la voluntat de sobrepassar el plaer lúdic cap a d'altres plaers més subtils i difícils, els plaers de la “poesia”.

L'entrenament diari és necessari per a aconseguir un nivell d'actuació excel·lent i la creació de l'espectacle com autor, suposa una reflexió permanent sobre l'obra que s'està elaborant i cercar solucions als problemes de dramaturgia que planteja la forma escollida. El repte actor-dramaturg és doble: arribar a l'estat de gràcia de l'actor davant del públic requereix tenir una tècnica vocal i gestual acurades, i posar-se qüestions com per exemple la recepció de la forma sobre el públic, o com conduir la història perquè s'entengui bé la proposta. La inquietud de l'autor dramàtic es focalitza en com deixar fluir un

---

<sup>65</sup> BECK, Julian, op.cit., p.211.

<sup>66</sup> Ibid., p.69: “Les improvisacions amb públic em fan entendre que no tothom és exhibicionista o extravertit, però que tothom és un artista creador. Només la repressió impedeix que així ho sigui”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

inconscient col·lectiu amb el qual la gent es pugui reconèixer i que apel·li a la seva identificació en el moment històric on se situa.

Les sessions de treball del Théâtre de La Mie de Pain començaven amb un escalfament físic intens que no estava deslligat de la recerca sobre l'espectacle: servia per establir un llenguatge comú entre tots els actors, per centrar el pensament sobre el cos, l'espai, l'acció perquè, com diu Julian Beck: "chaque fois que nous travaillons physiquement, nous trouvons des choses que nous ne pourrions jamais trouver si nous ne faisons rien d'autre que penser."<sup>67</sup> El pensament havia de passar pel cos, pels sentits, per la veu, i no estar distanciat de l'expressió.

En un segon moment, fèiem improvisacions de personatges i situacions a fi d'acumular un material escènic en relació amb el tema escollit i elaborar una trama possible.

Al final del procés, quan teníem dues hores de propostes escèniques, intervenia Yves Kerboul com a director per triar-les i organitzar el conjunt en una construcció rigorosa i coherent.

### 1.3.2 La presència d'un director, límit de la creació col·lectiva?

La nostra manera de treballar posa en relleu la diferència entre la idea de "l'ull exterior" i la direcció escènica. Durant tot el procés d'elaboració del guió, el mateix grup fa d'"ull exterior". Aquest "ull exterior" és imprescindible al teatre: l'actor vol, com a testimoni, un observador de la seva actuació. Sense un psiquisme aliè on reflectir-se, el seu treball es dilueix i no pot evolucionar.

El treball del director, en el nostre cas, consistia en estructurar l'espectacle com a conjunt. El fet que fos una figura aliena a la nostra recerca d'actors-dramaturgs afavoria el grup: tot i que estava obert als nostres suggeriments, ell era el referent i el seu judici prevalia al final.

Ens podríem preguntar si la seva presència establí un límit a la creació col·lectiva. En un sentit estricte hauríem de respondre que sí, pel simple fet de no pertànyer ben bé al grup, i perquè el seu criteri no es discutia al final.

Un fet intriga: ell mateix no va voler firmar mai com autor de cap espectacle, únicament signava la direcció però no pas l'autoria. I crec que era conscient que, tan pel procés de creació com per l'estètica de l'obra, els espectacles sorgits durant els dotze anys de funcionament del Grup, responien prou bé a la definició de la creació col·lectiva.

La gran implicació dels actors amb l'espectacle feia difícil substituir-los. Hi havia una adequació de la persona de l'actor amb el personatge de la seva creació i el grau de compromís de cada actor amb l'espectacle era patent.

Una explicació de l'èxit de la Companyia La Mie de Pain és justament el fet que els actors estaven entregats a la seva funció la qual cosa sobrepassava el simple exercici ben fet de l'ofici i implicava una defensa de l'espectacle com un bé propi. L'espectacle era la seva creació, expressava la seva visió del món,

---

<sup>67</sup> BECK, Julian, *ibid.*, p.83: "Cada vegada que treballem físicament, trobem coses que mai no podríem trobar si només ens poséssim a pensar".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

posava en escena el sentit de la vida que volien transmetre. L'energia que emanava del grup durant les actuacions i que sovint els crítics teatrals palpaven provenia d'aquest convenciment personal. El públic gaudia en veure un grup en acció, motivat per una mateixa dinàmica i decidit a portar l'obra al seu clímax. Els actors se sentien indubtablement autors: i és aquest fet primordial que defineix la creació col·lectiva com el teatre dels actors-dramaturgs.

Els cinc espectacles (1980: *Blanche-Neige au royaume de fantochie*; 1981: *Séance-Friction*; 1984: *seul ... les requins !*; 1986: *Terminus Hôpital* ; 1989: *Starjob*) creats pel grup entre els anys 1979 i 1990, varen ser elaborats de la mateixa manera. Per seguir la classificació d'Óscar Cornago,<sup>68</sup> que defineix els diferents estils d'espectacles de l'avantguarda teatral entre els anys 1965-1975, diria que pertanyien a "la renovación a partir de la rica tradición de la farsa". "Frente a la introspección psicológica ... se imponía un teatro de arquetipos, de reducción de los personajes a caretas representativas de un valor o posición social, de estructuración en unidades autónomas y de reivindicación de forma descarada, burda y casi violenta de una teatralidad de fuerte tono lúdico".

### 1.3.3 Com a actors i autors, què hem descobert ?

La Companyia treballava sobre el cos còmic, una de les tendències estètiques del moment i el punt de partida del treball d'actor era el teatre de màscara, una forma coneguda de la tradició popular de la farsa. Tanmateix, per a l'entrenament dels actors no utilitzàvem les màscares tradicionals de la Commedia dell'Arte. Havíem inventat les nostres pròpies màscares, tenint en compte els mateixos principis d'oposició en el dibuix de l'expressió que els de les màscares tradicionals. La regla era que l'expressió no podia ser unívoca, havia de ser contrastada per deixar entreveure una possible contra-màscara.

Yves Kerboul, el nostre professor de tècnica corporal a l'Escola Charles Dullin, pensava que les màscares de la Commedia dell'Arte reflectien personatges tipificats de l'època del Renaixement italià, de manera que podien transmetre un cert realisme social. Però també deia que l'anàlisi havia d'anar més enllà. Les màscares típiques són també "un bestiari fantàstic", un aflorament de tota la tradició popular que té les seves arrels en la imaginació demoníaca medieval.

Les màscares desvetllen els monstres que poblen l'inconscient col·lectiu. Era possible pensar que màscares modernes podien expressar tipus d'humanitat presents en la nostra societat i mostrar els fantasmes amagats ?

Yves Kerboul pertanyia a una tradició de pensadors del teatre francès que somiaven en crear una Commedia dell'Arte contemporània.

"Créer une confrérie de comédiens ... des hommes vivant ensemble, travaillant ensemble, jouant ensemble ... Créant ensemble, inventant leurs jeux ... Créer une nouvelle comédie improvisée avec des types et des sujets de notre temps ... On commence à faire oeuvre collective". Aquest desig de renovació d'una tradició que esdevé mítica, expressats per Jacques Copeau<sup>69</sup> el 1916, ha tingut molts de seguidors que han intentat posar-lo en pràctica.

<sup>68</sup> CORNAGO, Oscar, op.cit., p.163.

<sup>69</sup> SIMON, Alfred, op.cit., p.936: "Crear una confraria de comedians ... Homes que viurien junts, treballarien junts, actuarien junts...Crearien junts i inventarien els jocs...Crear una nova

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El Théâtre de La Mie de Pain, al principi de la seva trajectòria, rep aquesta influència. Però aviat vam abandonar l'ús de les màscares en les nostres obres. La Companyia va optar per privilegiar l'expressió facial de l'actor.

De la tècnica de màscares apresada guardàvem el joc corporal de l'alternança del moviment i de l'actitud, l'ús de l'acrobàcia, la intensitat energètica, l'expressió extrema de les emocions. La màscara real fou substituïda per la musculatura facial de l'actor que modelava l'expressió característica d'un tipus concret. Un maquillatge expressionista realçava les faccions exterioritzades. El cos de l'actor dibuixava la silueta d'una caracterització deformada i sorprenent en relació amb la cara triada. L'impacte visual del personatge naixia del joc de contrast entre la cara i el cos.

Aquest era el nostre plantejament inicial. Com en tot exercici de màscara l'actor necessitava destriar de les seves emocions personals les més adients al tipus que volia representar i portar l'expressió al grau màxim d'intensitat sense deixar l'autenticitat, evitant així el perill de la sobreactuació.

Però progressivament, de funció en funció, una altra manera d'actuar es va anar imposant, cosa que va portar els espectacles a un nivell interpretatiu superior.

Haviem memoritzat tan bé el ritme, els moviments, la cadència emocional, que la tècnica de màscara havia esdevingut com l'esquelet o la carcassa de l'espectacle. La representació "hic et nunc" sostenia un entramat més subtil, la possibilitat de deixar anar la nostra sensibilitat d'actor al moment just de l'actuació. A vegades les troballes instantànies en "estat de joc" ens sorprenien a nosaltres mateixos. El que prevalia era la comunicació amb el públic en el moment present.

Diria que progressivament una tècnica de clown s'infiltrava al mig de l'estricta ritme controlat de la mecànica dels gags. El nas del clown és la màscara més petita del món: per això, el treball del clown és molt a prop de la persona de l'actor i busca els impulsos fràgils i semiconscients que escapen al performer. Es treballa "l'estat", una disponibilitat de l'actor en el present del joc escènic, la comunicació pura de l'energia psíquica, sense xarxa.

Quan trobes "l'estat", cada representació és una aventura: no és el teu "jo" ordinari, una curiosa força interior deixa anar i controla uns estats anímics que flueixen entre tu i el públic. El públic gaudeix d'aquests instants de veritat o de poesia del moment tant o més que de la metàfora que explica l'espectacle.

Penso que el nostre públic venia a veure uns actors totalment implicats en l'acte d'actuar i és aquest desig que percebíem i al qual no volíem defraudar.

El teatre que fèiem era un teatre pobre, auster. Amb prou feines hi havia escenografia, tot l'attrezzo cabia en dues o tres caixes metàl·liques, el disseny de llums i so era senzill, a l'abast de qualsevol teatre amb una mínima infraestructura. Havíem començat actuant al carrer i guardàvem de l'experiència, el gust d'una estètica fàcil d'adaptar i transportar. Això ens va

---

comèdia improvisada amb els tipus i els temes del nostre temps ... Començaríem a fer una obra col·lectiva".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

permetre viatjar pel món i aprofitar uns moments històrics propicis, amb la construcció europea que obria fronteres i una relativa pau mundial. No es parlava encara de xoc de civilitzacions i estàvem al final de l'anomenada Guerra Freda.

Els espectacles explicaven unes històries metafòriques fàcils de captar per un públic entregat: la dificultat de fer la revolució (*Séance-Friction*), de què serveix la cultura ? (*seul...les requins !*), la frontera entre la vida i la mort (*Terminus-Hôpital*), la competència per la feina (*Starjob*). Era en la manera d'explicar-les on residia l'originalitat del grup. El text existia però era secundari, tot s'entenia a través d'imatges visuals, de comportaments físics, de situacions corals, de jocs d'objectes. L'èxit de la representació depenia quasi exclusivament de la "performance" de l'actor, de la seva capacitat de joc, de la seva convicció.

Sobretot era un teatre per fer riure; la recerca de la dramaturgia començava buscant "gags", utilitzant les situacions on es posaven els personatges, els objectes que canvien d'utilitat, els ritmes de realització de les accions escèniques. Després es trobava la justificació d'aquests gags dins la història que es volia explicar. Res no era gratuït i els gags tenien una significació en el conjunt de la faula. Aquests gags teixien la xarxa que aguantava l'acció i eren la garantia de l'efecte buscat: el riure. Configuraven la partitura base i eficient de la peça. El meu record més agraït és aquesta espiral de riures que s'emparava dels espectadors des del principi fins al final de les millors representacions.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## II. El Théâtre de La Mie de Pain: una forma teatral i el seu públic.

### 2.1 La trobada d'una forma teatral i del seu públic.

El Théâtre de la Mie de Pain va ser una experiència teatral que va il·lustrar un moment de la història del teatre europeu.

Vaig formar part del grup Théâtre de la Mie de Pain des del setembre del 1979 al febrer del 1989.

Del setembre 1979 al gener 1985, hi vaig participar amb dedicació exclusiva, com a co-autora dels tres espectacles de creació col·lectiva del moment, i com a actriu en totes les gires i actuacions. A més, compartia amb la Marie-Noëlle Bordeaux, les tasques de relacions públiques, és a dir, érem les responsables del contacte amb la premsa i amb els programadors de les sales i teatres, i de la necessària coordinació amb el nostre agent artístic, el senyor André Gintzburger.

El Grup havia repartit les diferents tasques inherents al seu bon funcionament i cada actor i actriu n'assumia una: Léa Coulanges, la comptabilitat; Gérard Chabanier, la gestió del material i del vestuari; Gilbert Épron, la concepció i construcció dels elements escenogràfics i de publicitat; Laurent Carouana, el transport i les subvencions; Jean-Marc Molinès i Philippe Barrier, la tècnica de llum i so.

Els tres espectacles creats que llavors teníem en cartellera eren:

- "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*", espectacle de carrer estrenat al maig del 1980, davant del Centre Beaubourg i al Forum des Halles de París.
- "*Séance-Friction*", espectacle burlesc gestual, estrenat al novembre del 1981, al Théâtre de la Cité Universitaire Jean Zay a la ciutat d'Antony (Région Parisienne).
- "*seul ... les requins !*", espectacle còmic d'estètica decadent, estrenat al juny del 1984 al Centre Cultural des Salorges a Noirmoutier (Vendée).

Tots els espectacles de la Companyia van ser dirigits pel senyor Yves Kerboul, iniciador del projecte. Com a professor a l'Escola Charles Dullin, havia començat l'any 1977 un taller formatiu per als alumnes de l'última promoció que volien aprofundir en la tècnica de la màscara, realitzant posteriorment un espectacle de carrer. El nom del taller era "L'atelier de la Mie de Pain", nom trobat per Robin Renucci. Els actors i les actrius que vàrem entrar al setembre de 1979 al nou taller vam constituir el nucli del que seria "Théâtre de la Mie de Pain".

Al gener 1985, després d'una difícil crisi existencial tan personal com professional, vaig traslladar-me a Catalunya i des d'aleshores vaig assumir exclusivament els meus papers de "Huguette Grue" i "Ginette Boudache" a "*Séance-Friction*" i "*seul ... les requins !*" respectivament. Vaig actuar en les gires d'aquests espectacles fins al febrer 1989. No vaig participar a les noves creacions del grup.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El procés de creació de “*seul...les requins!*” va ser particularment feixuc per a tothom. Per a mi va resultar esgotador, vaig acabar que no tenia ni ganes de crear res de nou. Em sentia totalment buida. L'única realitat per a mi, durant els dos anys que va durar la creació de l'obra va ser el grup: patia de tancament. Sense estímuls del món exterior la meua imaginació s'havia convertit en un desert àrid. També, em sentia traïda pels companys: l'obra no havia rebut el mateix consens per part del públic que l'èxit anterior (*Séance-Friction*) i no estaven disposats a defensar-la amb el mateix ímpetu. Em semblava, en aquell moment, que una mica més de combativitat empresarial hauria valgut la pena. Ben al contrari, varen optar per una fuga cap endavant amb la creació d'una nova obra immediata. Jo necessitava reflexió, distància. El paper de Ginette Boudache marcava un límit per a mi: havia creat el personatge esperpèntic d'una mare protectora i abusiva, un monstre de senyora. El grotesc del paper curiosament molestava el taranà tímid i reservat de la meua personalitat. En aquest terreny barroc i excessiu no podia anar més lluny. Necessitava un nou apassionament i trobar noves fons d'inspiració.

De fet, la majoria de les actuacions que féiem eren de “*Séance-Friction*”. Aquest espectacle va tenir un èxit rodó i en 10 anys de funcionament vam arribar a comptabilitzar al voltant de 1000 representacions. Cal remarcar que, com més actuàvem, més virtuosisme d'interpretació adquiríem els actors i les actrius. Com a intèrprets, havíem incorporat a la perfecció tant el ritme de l'obra com la complicitat a l'escenari i destacàvem cada vegada més en la agudesesa i eficàcia del nostre paper. Els personatges creats segons la tècnica de la màscara es basaven en una exploració emocional precisa i potent, semblant pel seu rigor a una partitura musical. Cada actor tenia un registre de percepció particular per defensar. I cada vegada més, les emocions fluïen amb major claredat i impacte. Diria que, a partir de l'any 1984, moment en què vam actuar al Festival Grec de Barcelona, l'espectacle havia assolit el nivell de les grans gires internacionals. Un espectacle és similar a un organisme viu i necessita créixer i madurar. Va ser la gran sort de l'espectacle “*Séance-Friction*” : un cúmul de circumstàncies favorables li van permetre de beneficiar-se d'un bon acolliment del públic i d'òptimes condicions de distribució.

En comparació, “*seul ... les requins !*”, malgrat que era una proposta artística més agosarada (o potser precisament per això), només es va representar unes 80 vegades. Aquesta proposta tenia un cert contingut visionari: en una estètica decadent, “Punk” esbrinava l'experiència d'un grup de teatre presoner de l'escenari i obligat a seguir assajant una obra embrionària. El tema, com la dramaturgia, anunciava curiosament el teatre postdramàtic de l'avenir, però en aquell moment quedava estrofolari i no va respondre a les expectatives que hi havíem dipositat.<sup>70</sup>

Llavors, l'èxit mateix de “*Séance-Friction*” es va convertir en un malson per al futur de la Companyia. Des d'aleshores, vam intentar assolir el mateix estat de gràcia molt sovint excepcional de l'encontre de l'estètica d'un espectacle i dels

---

<sup>70</sup> Podem prendre com a referència de teatre postdramàtic, l'espectacle “*Bloody mess*” del grup britànic Forced Entertainment.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

gustos d'una època determinada. Aquesta ànsia va condicionar tota la trajectòria ulterior de la Companyia. Els espectacles posteriors, malgrat la seva validesa, no van poder aconseguir la mateixa fita, i "*Séance-Friction*" ha quedat com l'espectacle emblemàtic d'aquell període.

L'anàlisi de les raons tant sociològiques com estètiques d'aquell èxit pot aportar aclariments molt interessants sobre la sensibilitat artística del públic dels anys vuitanta i noranta.

"Il n'y a de célébration commune", ens explica Peter Brook, "que lorsque l'artiste est le porte-parole d'un public lui-même capable d'éprouver de la joie"<sup>71</sup>. L'èxit d'un espectacle seria doncs la trobada d'una forma teatral creada per algunes persones, els artistes, i d'un entorn favorable, en estat d'expectació, la comunitat. Aquesta comunitat reconeixeria en l'espectacle una proposta que inconscientment desitjava veure i gaudir-ne. Tot seria una qüestió d'oportunitat social, encara que semiconscent. Una experiència teatral que aconsegueix l'èxit no neix de l'atzar, sinó d'un cúmul de circumstàncies favorables. Per aquesta raó, l'anàlisi dels fonaments històrics i sociològics que envolten el naixement de la forma teatral d'un espectacle esdevé particularment útil.

No vaig participar en la creació dels dos espectacles posteriors:

- "*Terminus Hôpital*", estrenat al novembre del 1986 al Théâtre de la Cité universitaire Jean Zay de la ciutat d'Antony.
- "*Starjob*", estrenat la tardor de 1989 al Théâtre de la Cité universitaire Jean Zay de la ciutat d'Antony.

Aquests espectacles es distanciaven de l'univers metafòric, fantàstic dels anteriors per acostar-se a la realitat quotidiana de la gent del carrer (la tria dels llocs de l'acció és simptomàtica: l'hospital, l'empresa).

A finals dels anys 80, fer riure sobre la situació social estava molt de moda. Els espectacles eren, sens dubte, eficaços amb una gran dosi d'humor negre, que seria el segell de la Companyia en els seus últims anys. Curiosament, en aquest intent de "realisme", el Théâtre de la Mie de Pain va perdre una part de la seva bogeria particular i la competència dels grups que treballaven sobre el tema còmicosocial era ferotge. Segons el testimoni de Marie-Noëlle Bordeaux, que va viure la creació de "*Terminus-Hôpital*": "hi havia un fort potencial humà a La Mie de Pain que no es va poder esplaiar en aquest teatre còmicosocial de conveniència ... A mi m'ho sembla ...".<sup>72</sup>

El 1987, Marie-Noëlle va deixar la Companyia per començar una carrera personal al Canadà (Vancouver i Montréal). Llavors, Hélène Gustin entra a la Mie de Pain i agafa el relleu: representa el paper de Marie-Noëlle Vergeau a "*Séance-Friction*" i també participa a la creació de "*Star-job*". Va posar el seu talent de ballarina i coreògrafa al servei de la nova creació.

---

<sup>71</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide*, Seuil, Paris 1977 p.176: "Només hi ha celebració comuna quan l'artista és el portaveu d'un públic que es mostra capaç de sentir goig".

<sup>72</sup> Vegeu testimoni adjunt de Marie-Noëlle Bordeaux.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 2.2 L'anàlisi dels espectacles: una eina per descobrir l'emoció col·lectiva.

A l'interior del Grup es vivien amb molta tensió aquestes contradiccions entre el seguiment del moviment impulsat per convertir-se en un producte cultural de consum, agradar sobretot per a poder sobreviure, i l'ideal purista de continuar explorant noves possibilitats teatrals. És propi de les contradiccions no ser clares i així, tampoc es dibuixaven clarament bàndols estables entre els components del grup: segons les decisions a prendre, cadascú triava en funció del seu tarannà i no coincidien les mateixes persones entre "els puristes" i "els pragmàtics". I també cal dir que una decisió que *a priori* semblava molt purista resultava ser d'allò més pragmàtica i viceversa.

El grup va viure amb agudesesa la transició d'una època on el teatre era considerat com un ideal de vida, amb una dedicació quasi religiosa, durant els anys 70, cap a la concepció del teatre com a producte cultural de consum conforme a l'afirmació de l'individualisme de finals dels anys 80. Dins dels seus èxits com dels seus fracassos és un exemple significatiu: el fet de no poder assumir aquestes contradiccions va desencadenar l'inevitable trencament del grup.

Als anys 1970-1980, a França, l'actor i l'espectacle no eren encara considerats com a "productes"; el vocabulari mercantil dels economistes no havia envaït encara el món del teatre i fer-se actor era una tria personal, un xic arriscada, tanmateix. Triar una manera de viure diferent, creure que una aventura personal i col·lectiva era llavors possible.

Fer-se artista, "l'última aventura que ens queda" deia Jacques Brel. Dins un país que superava la xifra de dos milions d'aturats al 1984, el romanticisme de la revolta individual encara era una actitud plausible. Fer-se actor era una manera d'afermar-se davant de la societat. Crear espectacles significava trencar motllos.

Més tard, quan ja havien passat els grans moments d'èxit de la Companyia, a principis dels anys 90, ja es parlava "d'empresa de gestió cultural", "de beneficis de la producció artística" i els espectacles van esdevenir "productes culturals".

Podríem arribar a pensar que aquesta eufòria d'activitats teatrals que es vivia a França els anys 1970-1990, època on es situa l'experiència del Théâtre de la Mie de Pain, era simplement la condició d'un nou desenvolupament econòmic on la cultura esdevenia un element integrat a les forces productives, una manera més de crear plusvàlua.

Per testimoniar l'eufòria de les representacions, només hem de recordar l'augment del nombre de companyies professionals a França entre 1975-86: parlant només de les que demanen subvencions, passen de 250 el 1977 a 655 el 1980 i a més de 1000 el 1986.

Le Théâtre de la Mie de Pain no va saber negociar el gir cap a "la indústria cultural".

La Companyia va funcionar sempre com a "Associació sense afany de lucre" durant tots aquells anys d'intensa activitat; mai no va pensar en constituir-se com a empresa en el sentit jurídic del terme, malgrat els guanys que feia i que

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

permetien viure 9 persones (8 actors més un secretari administratiu, els darrers anys).

La Companyia no tenia cap implantació geogràfica concreta, simplement un lloc d'assaig. No assumia l'animació cultural de cap ciutat, vivia únicament de la venda dels seus espectacles, de producció molt lenta (2 o 3 anys entre creació d'espectacle a espectacle). Tots érem actors, autors i administradors. Evidentment aquest model de funcionament va esdevenir paulatinament inadequat a les noves exigències de rendibilitat econòmica que s'imposaven.

Paral·lelament a aquesta pèrdua de dinamisme estructural, la forma dels nous espectacles no suscitava el mateix entusiasme del públic, o, més aviat la idea mateixa de públic s'havia transformat. D'acord amb les exigències del mercat cultural, el públic ja no era concebut com un conjunt sinó dividit, analitzat, encasellat; per a cada públic, un tipus diferent d'espectacle, fins i tot calibrat quant al contingut i a la durada.

Evidentment, la creació d'un "mercat" permetia donar credibilitat a la professió teatral i diversificar els guanys de les companyies, però atenuava la idea de públic tal com era concebuda a principis dels anys 1980, lligada a un humanisme de la festa, de comunió dins un esdeveniment de grups socials diversos capaços, malgrat totes les seves diferències, d'identificar-se com a comunitat.

Al mateix temps, la creació col·lectiva no suscitava tant d'interès. La figura de l'autor únic, que busca en l'escriptura i en la construcció textual de la dramaturgia la traducció de la seva visió personal del món, tornava al centre de l'atenció i relegava a un segon pla la recerca sobre l'actor, que havia motivat les energies de l'època anterior. Fins i tot podríem remarcar que la reafirmació de les idees d'èxit personal no encaixava amb l'ètica d'un teatre que se sentia un art col·lectiu. Si un escriptor d'un text dramàtic és incontestablement l'autor de la seva obra, qui és l'autor d'un espectacle on entren en joc l'art de diversos col·laboradors: tècnics, escenògrafs, actors, dramaturg, director? Fins a quin punt un director pot declarar-se autor? A Catalunya tenim l'exemple de la polèmica d'Albert Boadella i els seus ex-Joglars, a l'entorn de la "*Torna*". "*La Torna*" era fruit d'una època de creació col·lectiva. Francesc Massip és molt crític amb l'actitud d'en Boadella a l'article que publica a la revista d'Estudis Escènics. Remarca: "És clar que, com deia Boadella el 1976, «en un país on la cultura literària té tanta importància política és molt difícil considerar que un acròbata català forma part de la cultura» (Bartomeus, 1976: 47). Doncs bé, l'acròbata s'ha convertit en transformista i, després d'afirmar que «la introducció de la literatura en el ritual teatral li és artificial» (Boadella *et al.*, 1999 : 33), ha començat a publicar en format literari aquelles obres que originàriament firmaven el col·lectiu Els Joglars –i per una de les quals van ser engarjolats com a coautors tota la companyia–, però, ai las!, les ha publicat vampiritzant aquesta responsabilitat global i signant-les com a únic autor (Boadella, 2002), sotmetent-se, doncs, a «la tirania de la partitura acabada» que abans denunciava (Boadella *et al.*, 1999 : 33). Una operació que defineix molt bé la deriva conservadora i egotista del personatge, a qui, tanmateix, ningú no pot escatimar la seva decidida importància com un dels creadors més corrosius i complets del panorama teatral ibèric, que va tenir el punt més dolç, al nostre parer, en la trilogia de personatges catalans començada amb *Ubú President* (1995), centrada en la figura política de Jordi Pujol, continuada amb *El Dr. Floid*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*i Mr. Pla* (1997), sobre l'escriptor Josep Pla, i culminada amb *Daaalí* (1999), una lúcida mirada sobre el controvertit artista empordanès, i a través d'ell, una despietada anàlisi sobre l'art contemporani".<sup>73</sup>

Al moment de la reposició de "*La Torna de la Torna*" el 2005, l'individualisme de moda permetia la imposició d'ambicions personals.

En el cas de *La Mie De Pain*, l'autoria dels espectacles era compartida entre els actors que havien seguit el procés de creació de la història i dels personatges. Si Yves Kerboul firmava la direcció, mai no va reivindicar ser-ne l'autor, encara que el resultat final passava pel filtre de la seva visió personal. Intervenía al final del procés de creació per seleccionar el material creat, aprofundir el treball interpretatiu i donar ritme. La seva presència era fonamental, però ell, no es veia com a autor ni de la història ni de l'estil triat. Diria que, com a bon pedagog, deixava als seus deixebles la llibertat i la responsabilitat de les seves tries. Les formes del teatre neixen i moren, en relació amb l'evolució de la societat.

"Une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en chercher une autre"<sup>74</sup>. Així, Antonin Artaud remarcava que l'acció dels actors i dels directors escènics era datada en la història.

Els espectacles del Théâtre de la Mie de Pain corresponien a una concepció del teatre específica del anys 1970-1980 i podem trobar unes ressonàncies de la seva forma en les altres creacions de les companyies de l'època. Analitzar-les, analitzar les programacions dels Festivals i dels teatres on es van representar pot guiar-nos per definir els gustos del públic de llavors, "le faisceau d'intensité"<sup>75</sup> que estava a l'origen de l'emoció col·lectiva del moment. Òbviament la nostra recerca pot desvetllar un interès històric però també orientar una perspectiva: el teatre és un art efímer però cada nova concepció porta inevitablement la marca de totes les influències que ha rebut. Aleshores tornar a plantejar l'originalitat dels espectacles sorgits de les idees de creació col·lectiva dels anys 70-80 pot ajudar-nos a entendre les formes nascudes posteriorment. Per exemple, no podríem establir lligams entre aquestes creacions i el teatre postdramàtic, tal i com es va desenvolupar a Alemanya i Anglaterra després de 1990 ? Les dues formes tenen almenys en comú la importància que acorden a la presència de l'actor.

### 2.3 Fer de l'experiència subjectiva un objecte d'observació.

Vaig actuar per última vegada amb el grup al Festival Internacional de Hong-Kong, el febrer del 1989, tancant per a mi aquesta estranya aventura humana que m'havia portat d'actuar de saltimbanquis a la plaça de Beaubourg als més grans festivals internacionals. Per a mi, era una època de formació, brillant i no

---

<sup>73</sup> MASSIP, Francesc, "Panorama del teatre català actual", *Estudis Escènics*, 39-40 (2013), pp. 207-265. <<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/266831/354451>>

<sup>74</sup> ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964 p. 115: "Una forma emprada no serveix més i solament invita a la recerca d'una altra".

<sup>75</sup> BROOK, Peter, op.cit., p. 16: "L'enfocament dels desitjos."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

sempre feliç però molt rica en descobriments tan d'un punt de vista de coneixements professionals com humans.

Primerament, hi havia l'experiència extraordinària de fer d'actriu, de viure i aprofundir en aquesta recerca de l'estat psíquic particular, molt difícil de definir que permet la circulació emotiva amb el públic.

Si puc plasmar des de la meva sensació personal un cert intent de definició diria que dintre la impressió d'un buit interior, flueix, observada per la ment, l'energia psíquica que es comunica amb el públic mitjançant l'expressió del cos, gestual i vocal. L'actor té aleshores la curiosa sensació de tenir com un cos virtual. És una estranya sensació que només s'aconsegueix amb la pràctica davant del públic i després d'un acurat aprenentatge. És aquest estat el que pretenia trobar al llarg de les representacions. Tal com diu Sophie Proust: "Le savoir théâtral: acquisition pratique laborieuse à travers l'exercice de l'activité théâtrale."<sup>76</sup>

I després, hi havia el treball de creació en equip ... i les tàctiques necessàries de convenciment a utilitzar per orientar l'objecte de la creació cap als desitjos propis. El grup genera relació de poders i viure una creació en equip és aprendre a gestionar estratègies que poden ser més o menys conscients. A vegades sorgia la il·luminació que s'imposava a tots sense discussió; en cas contrari, com era el més habitual, era una qüestió de pactes o de manipulació d'influències.

No es pot explicar l'experiència de La Mie de Pain sense mencionar aquestes vivències perquè el teatre és una aventura humana, a més a més d'un fenomen social.

I si és fonamental analitzar els fonaments històrics i sociològics que s'associen al naixement d'una forma teatral, no es pot oblidar les circumstàncies individuals perquè "l'aventure théâtrale commence véritablement par une rencontre et s'édifie en aventure humaine qui déterminera aussi l'artistique"<sup>77</sup>. Sense caure en la complaença del memorialista, trobar el mitjà d'objectivar la vivència personal és un dels reptes d'aquesta recerca. S'ha d'intentar fer un objecte d'observació del testimoni personal.

Primer hem d'emmarcar l'experiència particular en el moment històric on l'actor més que l'autor és el centre de les preocupacions teòriques. Els anys 70-80 són els anys d'èxit del concepte de "creació col·lectiva" on "l'acteur est davantage considéré comme un auteur qu'il ne l'est aujourd'hui."<sup>78</sup>

Sense la seva presència, cap teatre és possible. "Le corps de l'acteur est à lui seul tout le théâtre"<sup>79</sup> subratllava Gilles Sandier dins un article famós sobre el teatre de Grotowski. La representació al teatre de l'Odéon, el 1966, del "*Princep Constant*" pel Teatr-Laboratorium de Grotowski va ser una revelació

---

<sup>76</sup> PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs*, L'Entretemps, Vic la Gardiole 2006 p. 159 " El saber teatral: una adquisició pràctica laboriosa a través de l'exercici de la pròpia activitat teatral".

<sup>77</sup> Ibid., p.198: "L'aventura teatral comença veritablement amb una trobada i s'edifica en una aventura humana que determina al seu torn una d'artística".

<sup>78</sup> Ibid., p.129: "Es considerava l'actor més com un autor del que es considera avui en dia".

<sup>79</sup> Article citat dins *Le Théâtre en France* Vol II, Armand Colin, Paris 1989 p. 483: "El cos de l'actor és en si mateix tot el teatre".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

per a tota una generació de gent del teatre a França. Des d'aleshores, es varen obrir molts laboratoris de recerca sobre l'actor, molts tallers de formació per als comedians.

Entre els més coneguts, el laboratori teatral de Peter Brook a les Bouffes du Nord, a París. Podem evocar també paral·lelament, la iniciativa el 1980, a Dinamarca, de l'escola d'antropologia teatral d'Eugenio Barba i de l'Odin Teatret. El 1974, Peter Brook reuneix en el seu laboratori de recerca uns actors poc coneguts originaris de diversos llocs del món per tornar a considerar de nou l'ofici d'actor i a través d'ell, renovar el funcionament del teatre. En la mateixa direcció s'inscriu la iniciativa d'Eugenio Barba que agrupa dins la seva escola alumnes i professors de diferents disciplines i cultures per intentar "comprendre les principis qui gouvernent les processus de notre organisme et témoignent de sa vie décuplée et visualisée en la rendant expressive" dins "el projecte inter-disciplinari i trans-cultural" de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) que crea l'antropologia teatral "l'étude du comportement biologique et culturel de l'homme dans une situation de représentation."<sup>80</sup>

D'una certa manera el concepte del teatre de l'actor-creador és específic del període 1970-1980.

Tot el treball de les companyies universitàries que es faran molt famoses, Le Théâtre du Soleil, Le Théâtre de l'Aquarium, le théâtre de Patrice Chéreau així com el grup de Vitez, Aux Quartiers d'Ivry, s'inscriu en aquesta línia.

Busquen la manera de "réactiver le théâtre par l'oeuvre des praticiens, et en premier lieu des acteurs, qui ne veulent plus être interprètes mais créateurs."<sup>81</sup>

## 2.4 Origen del teatre de l'actor dramaturg.

Però com l'actor esdevé creador ? Quina formació cal donar-li ?

Hem de recórrer novament a Antonin Artaud, el visionari del teatre del futur, segons el qual l'actor és "l'atleta de les emocions". El treball de l'actor necessita una tècnica, el seu aprenentatge té una similitud amb l'esport, és "atleta", però també és una mena de "poeta", perquè utilitza les seves emocions i expressa la seva sensibilitat.

Però, qui diu esport, pensa en entrenament, i l'entrenament pressuposa l'existència de l'entrenador. Aleshores, s'exalta la figura del director/cap del grup, com un doble del "capocomico" de la *Commedia Dell'Arte*; és qui coneix la tècnica i fa les proposicions de joc i al mateix temps, tria i ordena els resultats de la recerca per crear l'espectacle.

En primer lloc, el teatre que neix d'aquesta inquietud per l'actor creador, qui "crea" el seu paper i no el "fabrica", és un teatre de grans direccions escèniques

---

<sup>80</sup> BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola *Anatomie de l'acteur* Bouffonneries, Cazilhac 1985, Introduction. "Entendre els principis que governen els processos del nostre organisme i testimonien la seva vida ampliada i visualitzada fent-la expressiva ... l'estudi del comportament biològic i cultural de l'home en situació de representació".

<sup>81</sup> DORT, Bernard dins *Le théâtre en France* Vol II, Armand Colin, Paris 1989 p. 486 "reactivar el teatre des de la pràctica i, en primer lloc, des de l'ofici de l'actor, que aspira ara, no solament a ser intèrpret, sinó creador".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

que es construeixen partint de les improvisacions i de les propostes dels actors, agrupats a l'entorn "d'un mestre", el director, que crea un estil personal, identificable i fa escola.

Encara podem citar Artaud: "C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée."<sup>82</sup>

És l'època de les grans realitzacions de Peter Brook a les Bouffes du Nord : 1979, "*La conférence des oiseaux*"; de l'Ariane Mnouchkine a la Cartoucherie: 1982, "*Les Shakespeare*", o d'Antoine Vitez als Quartiers d'Ivry: 1975, "*Phèdre*".

A l'origen d'aquestes posades en escena hi ha un text clàssic o no, però el treball de creació neix de la interacció relacional entre el director i l'actor: el director capta l'instant de veritat quan sorgeix de la proposta de l'actor en estat de joc. Segons Ariane Mnouchkine: "Un metteur en scène est avant tout un accoucheur de comédiens."<sup>83</sup>

La idea de creació col·lectiva apareix paral·lelament. Influenciada, és cert, per les experiències del grup americà del Living Theater (tothom recorda la seva estada a França després del Maig del 1968), és sobretot una conseqüència lògica de la recerca sobre l'actor qui de creador esdevé dramaturg, perquè la substància poètica que neix de les improvisacions sobre l'escenari, de la posada en comú de les proposicions dels actors i de les idees del director, és en si mateixa, un material ric, viu, interessant que pot esdevenir el contingut de l'espectacle.

Moltes companyies varen produir els seus propis textos i van assolir un gran èxit, com el teatre de la derisió del Magic Circus, dirigit per Jérôme Savary, 1973 "*De Moïse a Mao*" o les grans realitzacions col·lectives del Théâtre du Soleil que prenen com a subjecte la Història, no aquella dels grans homes, sinó la del poble, 1970 "*1789*".

Durant aquest últim període, 1970-1980, "L'idée de la création collective atteint la dimension d'une fascination"<sup>84</sup>.

S'ha estudiat relativament poc l'estat de fascinació que una època determinada mostra per una forma teatral concreta. Aquest fenomen, emperò, s'ha donat en diverses ocasions al llarg de la història moderna. Citaré dos exemples que em semblen significatius. El primer, és la fascinació per la *Commedia Dell'Arte* viscuda per la gent del Renaixement. Només cal recordar els funerals dignes d'un príncep d'Isabella Andreini a Lyon el 1604. Isabella era una actriu de la Companyia del Gelosi, que havia introduït la *Commedia Dell'Arte* a França: la reputació d'Isabella era tal que varen crear una moneda commemorativa amb la seva efígie. El segon exemple és la fascinació pel melodrama que sentia el públic de l'Imperi napoleònic: el nen Victor Hugo tenia 8 anys quan va veure sis vegades seguides el melodrama de Pixierécourt "*Les ruïnes de Babylone*" a

---

<sup>82</sup> ARTAUD, Antonin, *Ibid.*, p. 59: "El teatre és la direcció escènica, molt més que l'obra escrita i parlada".

<sup>83</sup> Débat CNRS /Théâtre de Gennevilliers, *Théâtre/public*, núm 46-47, (1982): "El director és abans que res, una llevadora d'actors".

<sup>84</sup> DORT, Bernard dins *Le théâtre en France* vol II, Armand Colin, Paris 1989 p. 4 "la idea de creació col·lectiva va assolir la dimensió de la fascinació."



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Bayonne el 1811. I compartia la seva il·lusió amb gent de totes les classes socials i edats.

Em sembla que l'indici de la fascinació resideix en la comunió d'un públic barrejat, constituït per totes les generacions i classes socials. Podríem destacar que les formes teatrals propenses a desvetllar aquest sentiment són formes que neixen del poble i que sedueixen l'élite de la societat.

Cal també remarcar que les èpoques històriques on es produeixen aquests fenòmens són èpoques de canvi: canvi en la concepció de l'home i de la societat al Renaixement, escenari del naixement de la *Commedia*; conseqüències de la Revolució de 1789 pel melodrama, amb l'afició del públic popular per les manifestacions teatrals.

Es donen circumstàncies semblants en les experiències de creació col·lectiva dels anys setanta ? En certa manera, sí. Després del Maig del 1968, "la revolució fallida", l'esperit social ha canviat: els joves i la petita burgesia són grups socials que s'han beneficiat de les idees de l'animació cultural promogudes pel Partit Socialista i que es basen: primer, en la possibilitat per tothom de fer "Art" i després, en el valor d'integració de les experiències de grup. Aquests grups socials troben en les formes de les creacions col·lectives un eco de les seves inquietuds estètiques. Són aquestes mateixes forces que portaran el senyor François Mitterrand a la presidència de França el maig del 1981. L'esperit fantasista de la festa, el predomini de l'expressió corporal, art de la derisió i un afany d'imatges visuals són els símptomes d'un nou gust que contagiarà les altres classes socials. El públic dels anys vuitanta és un públic comunitari que sap gaudir dels esdeveniments culturals organitzats arreu per les institucions polítiques i comercials.

És dins aquest context que s'arrela el teatre de l'actor dramaturg.

Efectivament, els actors esdevenen els autors veritables de l'espectacle, perquè tot es construeix partint de la substància emotiva i corporal que proposen com a joc.

El gran valor és el grup: sense esperit d'equip, cap creació és possible. La divisa del moment podria ser el pensament de Gurdjieff. "Un groupe est le commencement de tout. Un homme seul ne peut rien faire, rien attendre".<sup>85</sup>

El director mateix perd el seu privilegi de figura central, és un element més, encara que imprescindible, de la dinàmica col·lectiva. Jean-Claude Penchenat, director de "*Le Bal*", del Théâtre du Campagnol, defineix així el seu treball: "Le metteur en scène ne cherche pas un cadre qui puisse contenir la figure qu'il conçoit, il se promène, il choisit des images qu'il stylise, qu'il reconstruit".<sup>86</sup>

És tracta doncs de donar forma a un substrat poètic que neix del treball de recerca col·lectiva. El director esdevé un catalitzador d'imatges sorgides de la

---

<sup>85</sup> citat per DORT, Bernard *op. cit.*, p. 499: "Un grup és el començament de tot, un home sol no pot fer res, no pot esperar res."

<sup>86</sup> PENCHENAT, Jean Claude, dins *Le Bal: sur une création collective*, Dieppe 1981 p. 10:

"El director no busca un quadre que pugui contenir la figura que ha concebut prèviament mentalment, sinó que tria imatges (que sorgeixen de les improvisacions dels actors) que estilitza i torna a construir de nou".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

dinàmica del joc imaginatiu i corporal dels actors a l'escenari. La imatge, en aquest tipus de treball, val més que les paraules i en el millor dels casos apareix "une poésie dans l'espace capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalent aux images des mots".<sup>87</sup>

La creació col·lectiva aboca al teatre del gest: la gestualitat de l'actor és el mitjà adient per convertir les emocions en imatges espectaculars a l'espai escènic.

La recerca del Théâtre de la Mie de Pain s'inscriu en aquesta perspectiva.

L'any 1981 és la data clau que consagra les recerques de la creació col·lectiva i l'auge del seu reconeixement. La nova direcció del Festival d'Avignon imposa una orientació innovadora: "il s'agit là d'une des innovations importantes de la nouvelle direction du Festival. Elle correspond sans aucun doute à la reconnaissance du travail de l'acteur, c'est à dire en réalité, au nouveau rôle qu'il joue dans la production théâtrale aujourd'hui : celle qui met l'accent sur la création collective"<sup>88</sup>. Al programa de l'"In", figuren "*Kontakthof*" i "*Ein Stück*" de la Pina Bausch, "*Le Bal*" del Théâtre du Campagnol. El mateix any, el novembre 1981 a Antony, el Théâtre de la Mie de Pain, estrena "*Séance-Friction*", el seu gran èxit, l'espectacle fetitxe que la Companyia representarà unes 1000 vegades fins el 1991.

És una creació col·lectiva, un teatre del gest, burlesc, una mecànica de precisió del riure, on el rigor matemàtic dels gags desvetlla una metàfora del món contemporani, la revolució impossible.

L'espectacle rep un molt bon acolliment per part del públic i dels programadors. Dos anys seguits, 1982 i 1983, es presenta a Avignon "Off": la carpa de L'île Piot, on es produeix durant tres setmanes, s'omple ràpidament de gom a gom.

## 2.5 La crítica del moment subratlla els límits de la creació col·lectiva.

Curiosament no hi ha cap interès per part de la crítica dels grans diaris. I seguirà així: el Théâtre de la Mie de Pain obtindrà molt pocs articles crítics de la gran premsa parisenca, però sí, a la resta de França, a l'estranger, en els diaris alternatius (*VSD*, *Fluide Glacial*...). Encara que la crítica francesa dels diaris nacionals no treu el cap, l'espectacle "*Séance-Friction*", troba immediatament un eco favorable dins el públic a qui s'adreça sense cap intermediari per jutjar-lo. Cal remarcar el suport dels altres professionals del moment, actors també com en Bernard Haller, o programadors entusiastes, com Pierre Jean Valentin que permeten fer conèixer l'espectacle i contribueixen a la difusió.

Aquesta relació frustrada amb la premsa oficial, de tradició més intel·lectual, fa pensar que parlem d'universos paral·lels que semblen regits per uns paràmetres incompatibles. O simplement, com ho subratlla André Gintzburger,

---

<sup>87</sup> ARTAUD, Antonin, *Ibid.*, p. 55: "una poesia de l'espai capaç de crear una mena d'imatges materials, equivalent a les imatges de les paraules".

<sup>88</sup> Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981), p.70: "Dins les innovacions, el reconeixement del treball de l'actor, del rol nou que juga dins la producció teatral d'avui, aquella que posa l'accent en la creació col·lectiva".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

la institucionalització creixent de la cultura crea com una mena de cultura oficial coberta per una premsa oficial que no es mou d'aquest àmbit, per convicció o per falta de temps per abastar el conjunt de les noves creacions: "Le temps allait bientôt venir où les grands critiques négligeraient de se déranger pour des réalisations de jeunes compagnies. Leur calendrier était fait à l'avance avec les manifestations annoncées dans les théâtres nationaux. Ils n'avaient plus le temps d'aller à la découverte de l'insolite, d'autant plus que la place réservée au théâtre par les rédacteurs en chef allait chaque année s'amenuiser".<sup>89</sup>

Falta de temps o falta d'interès, ens ha semblat al final que els esforços imaginatius per cridar l'atenció dels crítics que esmerçaven no pagaven la pena. Era un desgast d'energia vana.

Gilbert Epron, responsable de l'escenografia, sempre imaginava i posava a la pràctica un actefacte curiós i divertit per captar l'atenció dels redactors, com els magnetòfons que va construir per promouvoir "*Séance-Friction*": connectats amb un telèfon, emetien un missatge personalitzat que es destruïa al final en un núvol de fum.

Irònicament, vam acabar pensant que si els crítics dels diaris nacionals no venien, era degut a què simplement els crítics mateixos sabien que no eren necessaris, car l'èxit de l'espectacle "*Séance-Friction*" venia donat pel "boca a orella". I així els actors varen decidir no perseguir-los més. Però, a posteriori, seria interessant preguntar-se sobre el perquè d'un tal mutisme.

La creació col·lectiva tenia un interès relatiu, superficial per al sector intel·lectual ?

Quan en parlaven feien sovint referència als seus límits. Fins a quin punt la seva pròpia formació els encotillava per parlar del teatre de gest ?

Ja, el 1980, Bernard Chartreux deia: "Pour la vitalité même du théâtre, il convient de renverser la tendance, d'affirmer l'autonomie du texte à représenter, d'affirmer que le travail de l'écriture doit naître de la confrontation (confrontation non intégration) de l'Art de la scène à des partenaires (partenaires non tributaires) solides, étrangers, voire rétifs, le texte bien entendu pouvant être l'un de ceux-là".<sup>90</sup>

El problema seria doncs la impressió d'unanimitat de la visió de la creació col·lectiva, tots els col·laboradors de l'espectacle treballant junts per aconseguir la fita comuna ? El teatre és millor si hi ha diverses interpretacions que entren en joc, dins el procés de la seva realització: el director interpretant el text de l'autor i els actors interpretant les indicacions del director ?

---

<sup>89</sup> GINTZBURGER, André, *ibid.*, p. 193 : " El temps vindria aviat on els grans crítics deixarien de desplaçar se per veure produccions de joves companyies. La seva agenda estava plena prèviament amb les manifestacions anunciades dels teatres nacionals. No podien gastar temps per anar a la descoberta d'espectacles insòlits, sobretot perquè el lloc reservat al teatre pel redactor en cap aniria cada any a menys."

<sup>90</sup> Citat a *Le Théâtre en France* vol II, Armand Colin, Paris 1989 "Pel bé de la vitalitat del mateix teatre, convindria invertir la tendència, afirmar l'autonomia del text per representar, afirmar que és necessari que el treball de l'escriptura neixi de la confrontació ("confrontació" i no pas "integració") de l'art de l'escena amb col·laboradors (col·laboradors no tributaris), sòlids, estrangers, potser reticents, entre els quals el text evidentment podria ser uns d'ells."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

### III. Fonaments històrics i sociològics del Théâtre de La Mie de Pain: un conjunt de circumstàncies favorables.

#### 3.1 L'ètica d'una escola.

##### 3.1.1 El pensament de Charles Dullin.

L'experiència del Théâtre de La Mie de Pain està vinculada a l'Escola Charles Dullin, una de les escoles privades d'Art Dramàtic més antigues de Paris i que perpetua el sentit del teatre i l'ideal ètic del seu fundador.

Charles Dullin està considerat com un dels renovadors més significatius de l'escena francesa dels anys vint.

Malgrat que al llarg de la història del teatre francès hi ha hagut moments de predomini d'un teatre visual i gestual, per exemple, la influència indubtable de la *Commedia Dell'Arte*, l'èxit popular del *Théâtre de La Foire*, o l'invent del melodrama, la tradició del teatre francès privilegia un teatre de text on l'acció és verbal. Molt respectuós envers aquesta tradició, Charles Dullin mai no va posar en dubte que el text d'un autor era el motor de la inspiració per a l'actor i el director escènic. Però la passió que sentia per la seva professió i la seva inquietud per buscar les arrels de l'Art dramàtic, un art "qui existe bien en soi, qui n'est ni ceci, ni cela, mais théâtre, spécifiquement théâtre", <sup>91</sup> el van induir a descobrir les possibilitats d'expressió del cos, perquè "tout le monde s'accorde à penser que c'est du corps qu'émane la théâtralité."<sup>92</sup>

Fascinat per la *Commedia Dell'Arte*, en va fomentar l'estudi històric i va intentar "(d'en) reconsidérer les lois ... (de) rechercher les méthodes d'entraînement de ses comédiens ... (d') entrevoir l'apport de la plastique et du rythme dans le spectacle."<sup>93</sup> A més, la descoberta del teatre japonès i la perfecció de la tècnica corporal dels seus actors, que tenen "un corps façonné par le théâtre et pour le théâtre"<sup>94</sup> li va permetre enfortir les conviccions que ja tenia quant a la importància del gest. Des d'aleshores, la part de la tècnica corporal pren una gran rellevància tant en els espectacles que va muntar al Théâtre de L'Atelier, fundat al 1921, com a la seva pròpia Escola.

Per a ell, experimentador incansable que havia iniciat una "recherche passionnée des lois de la création chez le comédien"<sup>95</sup> l'existència d'una escola era imprescindible, com a centre d'estudis i lloc d'experiències. L'escola tenia un fort lligam amb les creacions del Théâtre de L'Atelier: molts alumnes de l'escola eren els actors dels muntatges i grans noms del teatre varen iniciar la seva trajectòria professional amb Charles Dullin (Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Marcel Marceau ...)

---

<sup>91</sup> DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946 p.23: "un art que existeix ben bé en sí mateix, que no és ni això, ni allò, sinó teatre, específicament teatre".

<sup>92</sup> LECOQ, Jacques, *Théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987 p.86: "Tothom està d'acord en pensar que la teatralitat prové del cos".

<sup>93</sup> DULLIN, Charles, *Ibid.*, p. 56: "Repensar les seves lleis...Retrobar els mètodes d'entrenament dels actors...Entreveure els guanys obtinguts usant el sentit plàstic i el ritme en l'espectacle".

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.60: "Un cos esculpit pel teatre i per al teatre".

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.46: "la recerca apassionada de les lleis de la creació per l'actor".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

L'Escola era, a la vegada, un lloc de formació amb una gran exigència de nivell tècnic, tant per la dicció com per al domini del cos, perquè "la perfection de la technique est au contraire le but essentiel du comédien"<sup>96</sup> i un lloc d'experimentació que deixava a l'actor "la possibilité de se manifester."<sup>97</sup>

És en aquesta convicció en l'aspecte creatiu de l'actor que resideix la modernitat de Dullin. No basa la construcció del personatge sobre una anàlisi psicològica i sociològica del caràcter que l'actor reflecteix sinó en una confrontació directa de la personalitat de l'actor amb la situació proposada pel text. Per aconseguir aquest resultat, l'actor ha de seguir una formació pedagògica que ell anomena *improvisació*, "Méthode vivante pour enseigner la théorie et la pratique du jeu dramatique". "L'improvisation oblige l'élève à découvrir ses propres moyens d'expression"<sup>98</sup>. La *improvisació* és tot el programa de formació, no solament una manera d'incrementar l'eficàcia del joc d'una escena particular. "L'improvisation restait à mes yeux une école merveilleuse pour le comédien parce qu'elle fait appel à ses dons d'invention, qu'elle suscite en lui l'ingénieuse utilisation de tous ses moyens d'expression et qu'elle développe sa personnalité."<sup>99</sup> L'actor ha d'entrenar-se a confrontar la seva personalitat amb el que Dullin anomena "Drama"; que seria com la substància dramàtica del món, que es revela pel mitjà de l'estudi de les "situacions".

La noció de *Teatre de Situacions* ha estat desenvolupada per Jean-Paul Sartre, que havia elaborat la majoria de les seves idees sobre el teatre a través de l'ensenyament de Dullin. Precisament és Dullin que havia pres el risc de muntar la seva primera obra "*Les Mouches*" el 1943.

"Envers Charles Dullin ... j'ai deux sujets de reconnaissance: c'est lui qui, en 1943 monta ma première pièce "*Les Mouches*" sur la scène du Sarah Bernhardt ... Il prit tous les risques et perdit, la pièce éreintée par la critique, eut une cinquantaine de représentations ... (ensuite) Il me fit comprendre qu'une pièce de théâtre, c'est ... le plus petit nombre de mots accolés ensemble, irrésistiblement, par une action irréversible et une passion sans repos. Il disait: "Ne jouez pas les mots, jouez la situation"... La situation, pour lui, c'était une totalité vivante qui s'organise temporellement pour glisser inflexible de la naissance à la mort ... Après les répétitions des "*Mouches*", je ne vis plus jamais le théâtre avec les mêmes yeux."<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Ibid., p.60: "La perfecció de la tècnica, tanmateix és l'objectiu essencial del comediant".

<sup>97</sup> Ibid., p.92: "La possibilitat de manifestar-se".

<sup>98</sup> Ibid., p.110: "Mètode actiu per l'ensenyament de la teoria i de la pràctica del joc dramàtic"... "La improvisació obliga l'alumne a descobrir els seus propis mitjans d'expressió".

<sup>99</sup> Ibid., p.57: "La improvisació era, als meus ulls, una escola meravellosa per al comediant perquè reclama les seves dots per la invenció, suscita l'enginyós ús de tots els mitjans propis d'expressió i desenvolupa la seva personalitat".

<sup>100</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973 p. 271, 272: "A Charles Dullin...he d'expressar el meu reconeixement per dos motius: és qui va muntar la meva primera obra "*Les Mouches*" l'any 1943 al Sarah Bernhardt ... Va assumir el risc i va perdre; l'obra, destrossada per la crítica, només es va poder representar unes cinquanta vegades ... (Després) Em va fer entendre que una obra de teatre és ... el més petit nombre de paraules adjuntades irremeiablement per una acció irreversible i una passió incansable. Deia " No actuïs les paraules, sinó la situació"... La situació, per ell, era una totalitat viva que s'organitzava

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

En l'esperit de Dullin, la responsabilitat de l'actor s'incrementa perquè és solament quan desenvolupa prou, amb l'exercici diari, els seus propis mitjans d'expressió i la seva percepció del món que pot pretendre renovar formes teatrals i de rebot aportar una nova manera d'entendre el món al públic. Ans al contrari, la noció de personatge perd importància perquè, com subratlla Sartre: "nous n'avons pas d'autre manière de connaître un personnage que par ses actes: or, précisément, d'une part, cela nous entraîne vers l'importance du mime au théâtre, et d'autre part, le fait même que nous considérons l'acte nous débarrasse de la psychologie".<sup>101</sup>

Aquest enfocament decisiu sobre l'actor suposava una gran exigència de serietat en l'ofici, tant en l'adquisició de coneixements com en la responsabilitat ètica. "Respecter son art, respecter le public, confère déjà à l'acteur une sorte d'aristocratie"<sup>102</sup>. "Sois dur avec toi-même dès le début. Il n'y a pas d'excuses, pas de pardon, pas d'absolution pour les faux artistes"<sup>103</sup>. L'Escola de Dullin era una escola d'austeritat i sacrifici que exigia un compromís vocacional i l'adhesió a un estil de vida.

Tanmateix, ell no era un home de "sistema", simplement professava un odi profund per "la convention, le conformisme, tout ce qui est, hélas! la monnaie courante du théâtre".<sup>104</sup> Llavors, permetia als seus alumnes explorar terrenys nous i personals, sempre i quan aquestes recerques revelessin un afany d'exigència. Per això, s'han format a la seva Escola personalitats tan diverses com Artaud i Marceau, descobridors d'estils d'expressions diferents i fins i tot a vegades oposats.

L'Escola de Dullin, en els anys trenta i quaranta era el lloc on es gestava el teatre del futur. Una vocació similar serà reivindicada per l'Escola de Jacques Lecoq en els anys vuitanta.

Així, en l'època en què nosaltres hi estudiàvem com a joves alumnes, altres escoles havien agafat el relleu del prestigi, però l'Escola Dullin conservava el pes de la seva tradició: serietat i afirmació de la noblesa de l'ofici de l'actor, exigència d'honestedat i absència d'esperit de sistema. Sobretot intentava promoure un esperit d'equip, molt fidel en aquest aspecte als seus orígens. L'ensenyament era més col·lectiu que individual. S'hi preparaven escenes, evidentment, en l'òptica d'entrar al prestigiós conservatori de París, però l'enfocament s'orientava fonamentalment en l'adquisició de l'aptitud per al

---

temporalment per lliscar inexorablement del naixement a la mort ... Després dels assajos de "Les Mouches" no he vist mai més el teatre amb els mateixos ulls".

<sup>101</sup> Ibid., p.30: "No tenim altre mitjà de conèixer un personatge que pels seus actes: o precisament això ens adreça, d'una banda, a veure la importància del mim al teatre i d'altra banda, al fet mateix de considerar l'acte ens deslliura de la psicologia".

<sup>102</sup> DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Lieutier, Paris 1946 p.53: "El fet de respectar el seu art, respectar el públic, confereix a l'actor una mena d'aristocràcia".

<sup>103</sup> Ibid., p.85: "Sigues dur amb tu mateix des del principi. No hi ha excuses, no hi ha perdó, No hi ha absolució per als falsos artistes".

<sup>104</sup> Ibid., p.27: "Convencionalisme, conformisme, tot el que és, ai là! la moneda corrent del teatre."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

treball de grup. Aquesta era l'originalitat del seu segell i respectava el pensament de Dullin que sempre havia considerat el teatre com un art col·lectiu: "je dirais que cette méthode d'improvisation est la seule qui puisse former des acteurs propres à un art collectif."<sup>105</sup>

### 3.1.2 L'Escola tal com la vàrem conèixer.

L'any 1977, l'Escola es trobava al bell mig del popular barri de les Halles de París, llavors en total renovació urbanística. Exactament, s'ubicava al lloc on hi ha actualment el bar *Au Père Tranquille*, al costat de l'estació de Metro Forum des Halles. Davant, hi havia un gran descampat en obres que la gent anomenava "le trou des Halles" i que havia substituït les Pavillons Baltard que havien estat enderrocats recentment. Mencionar el lloc no és tant anecdòtic com podria semblar. Havia estat el "barri xinó" de la capital, particularment conegut per la Rue du Faubourg Saint-Denis. Entre modernitat i tradició, el barri era cèntric i caòtic. L'ambició política del moment pretenia reconvertir aquest indret de tarannà popular en un pol d'atracció turística i comercial de moda amb la construcció del Centre Georges Pompidou i del Forum des Halles. És al voltant del punt estratègic de l'Escola Charles Dullin que el Théâtre de la Mie de Pain representaria les seves primeres creacions. "Sur le parvis", davant de Beaubourg, es permetien llavors les representacions d'espectacles de carrer passant el barret, i al Forum, després de la seva inauguració al 1979, les animacions a la Place Basse s'anunciaven fins i tot a la revista setmanal "*L'Officiel du Spectacle*".

Teníem classe els vespres durant la setmana i els dissabtes a la tarda. Fora de les hores lectives, l'Escola ens permetia utilitzar la sala principal per assajar escenes pel nostre compte, segons calendari previ. Disposàvem d'un espai força ampli a la planta baixa, i d'una sala petitona, a l'entresol. A més, dues estances molt estretes servien de despatx i de vestuari.

Com recorda Gilbert Épron<sup>106</sup>, "aquest indret de tres sales minúscules acollia una quarantena d'alumnes, la majoria principiants".

En general, els alumnes tenien entre 18 a 25 anys; un quants, molt pocs, més. La majoria eren estudiants, alguns treballaven.

L'ensenyament es repartia en dos anys. El primer any posava les bases del joc dramàtic, desenrotllant la consciència corporal i l'expressió gestual de l'actor. Estudiàvem el moviment, el joc coral i les màscares. Classes d'*Improvisacions* heretades directament de la pedagogia de Dullin, desvetllaven les facultats de la imaginació i exploraven els cinc sentits de la percepció ... Començàvem el treball d'interpretació d'escenes. El segon any, treballàvem la dicció i el cant: el treball d'escenes esdevenia més important i s'estudiava una obra que es representava a final del curs. En la classe de "cabaret", ens iniciàvem a l'escriptura de textos i cançons que presentàvem en un taller.

---

<sup>105</sup> Ibid., p.126: "Diria que aquest mètode de la improvisació és l'únic que pot formar actors aptes a un art col·lectiu".

<sup>106</sup> Vegeu testimoni adjunt de Gilbert Épron.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Com diu Gilbert Épron, "l'ambient era familiar i poc enfocat a la professió d'actor de cinema o de televisió, fugint del culte de la individualitat per privilegiar l'esperit de grup i el joc a l'escenari."

En el meu record, l'ambient era distès i es deixava una gran llibertat a l'expressió personal. Era seriós, però sense pressió i acollidor, sense demagògia.

A l'època, l'Escola estava dirigida per Madame Monique Hermant-Bosson, que havia estat alumna de Charles Dullin. Com a actriu, havia participat a l'estrena de "*Les Mouches*" de Jean-Paul Sartre el 1943 i doncs, havia estat dirigida pel mateix Dullin. La impressió de continuïtat d'una tradició donava pes i contingut a l'ensenyament i com a alumne/a, et senties recolzat per un passat prestigiós alhora que no podies defugir les responsabilitats que això suposa.

La impressió de formar part d'una cadena la vaig sentir novament quan el Théâtre de la Mie de Pain va oferir un extracte de "*Séance-Friction*" al Théâtre du Rond Point, el 1982, davant de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault amb motiu de l'aniversari de l'Escola.

No era una representació oberta al públic, sinó una presentació festiva davant d'alumnes, antics alumnes i professors. Al brindis previ, Jean-Louis Barrault insistia perquè Madeleine Renaud marxés abans del principi de la nostra representació, perquè tenia por que es cansés degut a la seva edat; aleshores ella es va rebel·lar: "Mais, laisse-moi donc voir ce que font les petits-jeunes ! Ça m'intéresse, moi ! ..."

És evident que no podíem defraudar les expectatives. Ens sentíem part d'una gran herència teatral.

El 1977, hi havia els següents professors a l'escola:

Monique Hermant donava classes d'improvisació, de cant i de dicció; Pascal Toutain i Paul Lera impartien improvisació i interpretació d'escenes; Yvonne Cartier, dansa i moviment; Charles Charras s'encarregava del cabaret i l'escriptura i Yves Kerboul portava tot el tema de les màscares.

L'Escola tenia dos objectius. Un que compartia amb les altres escoles d'Art Dramàtic consistia en la preparació de les proves d'entrada al Conservatoire National de Paris i l'altre, propi i més original, preparar actors per treballar en grup de creació.

Dos dels nostres companys de les promocions 1977-1979 varen aconseguir entrar al Conservatori i tots dos varen tenir un lligam amb els inicis del Théâtre de la Mie de Pain : Catherine Mouchet i Robin Renucci van emprendre una carrera destacada després, tant en el teatre com en el cinema i han aconseguit fer-se conèixer del gran públic.

Robin Renucci era una personalitat notable del primer equip de La Mie de Pain, quan s'anomenava Atelier de la Mie de Pain, al bell principi i va estrenar el primer espectacle de carrer de la Companyia al juny del 1978, "*Notre-Dame de Paris*".

Aleshores, l'equip estava constituït per: Nelly De Visser, Catherine Aulard, Gilbert Épron, Albert Pigot, Nicole Gros, Dominique Serve-Catellin, Robin Renucci, Michel Deleuil, Gérard Chabanier, Philippe Lavergne. Són ells que varen formar el nucli de creació inicial a l'entorn d' Yves Kerboul i que varen



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

trobar l'estètica que regiria els espectacles de carrer posteriors: "*Frissons sur le pavé*" (1979) i "*Blanche-neige au royaume de Fantoche*" (1980). Robin Renucci entra al Conservatori l'octubre de 1978. Des d'aleshores, li va ser molt difícil compaginar totes les seves activitats i es va allunyar, no sense una enyorança perceptible en la seva entrevista, de l'Atelier de la Mie de Pain: "l'octubre de 1978, aconseguixo entrar al Conservatori, segueixo dos cursos allà durant l'any. Sóc encara estajanovista, perquè també assaïjo "*Frissons*" i dono a més deu hores de classes a Dullin ... Em veig obligat a deixar alguna cosa. Em veig obligat a allunyar-me de "*Frissons*".<sup>107</sup> Es creen molts lligams afectius treballant amb companys de teatre, sobretot si es tracta de creacions pròpies, i sortir del grup deixa un sentiment amarg.

"Treballar amb gent és estimar-la apassionadament" constata Jean-Louis Courcoult del Royal de Luxe en una entrevista concedida a Odile Quirot i Michel Loulergue<sup>108</sup>. Robin Renucci va poder estrenar "*Frissons sur le pavé*", però no va poder fer-ne moltes actuacions. En aquell moment, l'equip inicial es va dissoldre i un nou grup es va constituir el setembre 1979, agregant-se a Gérard Chabanier i Gilbert Épron que volien seguir i és aquest segon equip que farà el pas cap a la professionalització amb "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*".

Catherine Mouchet<sup>109</sup> va crear el paper de la Blancaneus i el va estrenar al maig del 1980. Jo mateixa, que havia creat el paper de la fada, la vaig substituir en el paper de la Blancaneus quan ella va deixar la Companyia per entrar al Conservatori el juny del 1981. Cécile Boyer entra a la Companyia per fer el paper de la fada.

L'Atelier de La Mie de Pain, era una iniciativa paral·lela a l'Escola Dullin, impulsada pels alumnes de la promoció 1977 i coordinada per Yves Kerboul. Tanmateix, tenia tot el recolzament de l'Escola que l'assumia com un projecte propi perquè encaixava perfectament amb el seu propòsit de crear, un cop finalitzats els estudis, companyies amb un estil particular.

La vocació de l'Escola era formar actors amb esperit de companyia. Des del primer any, es divulgava aquest compromís: les improvisacions, els jocs eren col·lectius. La preparació de la improvisació es feia en petits grups, i el resultat neixia d'un consens. S'ensenyava després a tota la classe que opinava. Hi havia intercanvi d'opinions sobre el que s'havia vist i la crítica venia de tots els participants, no solament del professor. Tota la classe funcionava segons el principi de la companyia, "qui nécessite en permanence la présence de tous,

---

<sup>107</sup> Vegeu entrevista adjunta de Robin Renucci. RENUCCI, Robin (1956), actor del "*Soulier de Satin*" de Paul Claudel, muntat per Antoine Vitez al Festival d'Avignon 1987, actor de cinema reconegut: 1984 "*Fort Saganne*" d'Alain Corneau; 1985 "*Escalier C*" de Jean-Charles Tacchiella; 2003 "*The Dreamers*" de Bernardo Bertolucci; 2006 "*L'ivresse du pouvoir*" de Claude Chabrol.

<sup>108</sup> *Royal de Luxe*, Actes Sud, Arles 2001: "Travailler avec des gents c'est les aimer passionnément".

<sup>109</sup> MOUCHET, Catherine (1959), premi César a la promesa femenina el 1987 pel seu paper protagonista en la pel·lícula d'Alain Cavalier "*Thérèse*", premi especial del jurat del Festival de Cannes 1986. Al teatre, ha participat en muntatges de Claude Régy.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

même quand la scène répétée ne concerne pas tous les comédiens”<sup>110</sup>. Apreníem a fer d'actor, a recrear partint de les nostres sensacions i de la nostra sensibilitat però al mateix temps l'observació dels altres era una font de coneixements. També apreníem a convertir-nos en aquesta mirada exterior necessària a tot teatre. Sortíem formats per fer de director d'actors, una feina que Sophie Proust defineix com “regarder est une action chez lui”<sup>111</sup>. A més, el treball en equip desenvolupava la nostra aptitud als comentaris i a la paraula crítica, una altra característica pròpia del director escènic.

Georgio Strehler diu que s'ha fet director perquè li agrada “discuter, voir les hommes se transformer dans la discussion”<sup>112</sup>. A l'Escola Dullin, érem formats als exercicis dialèctics i a la rivalitat dels punts de vista.

### 3.1.3. El projecte de taller d'Yves Kerboul i la motivació dels alumnes.

Yves Kerboul havia compaginat sempre la seva pràctica d'actor i director amb la docència, perquè, com subratlla en l'entrevista a *Théâtre/public*, “cela m'a toujours intéressé de réfléchir à la pratique de l'acteur et d'essayer de transmettre les fruits de cette réflexion”.<sup>113</sup>

Va ser professor a l'Escola Lecoq i al Centre Dramatique de l'Est, quan Hubert Gignoux n'era el director i Josep Maria Flotats, alumne. En aquells anys feia d'assistent de Roger Planchon. Quan el vàrem conèixer donava classes a la Universitat de Belles-Arts i a Paris X, a més de l'Escola Dullin.

Com recorda Robin Renucci era una figura particular a l'Escola: “a l'Escola filtrava la paraula de Dullin a través de l'ensenyament de Monique Hermant, de Charles Charras ... Yves Kerboul tenia un camí diferent ben precís, el moviment, el cos, la traducció del joc a través del cos. Ens va ajudar a estructurar-nos com a actors”.<sup>114</sup>

Ensenyava les tècniques de la màscara (la neutra, la de caràcter): tenir consciència de l'expressió del cos, inscriure el moviment dins l'espai, traduir les sensacions a través del gest, realitzar el joc coral, donar vida a les passions humanes a través de la *Commedia dell'Arte*.

Era una assignatura tècnica, perquè Yves Kerboul pensava que si bé per a l'actor “la part de creativitat est importante”, “l'assimilation de procédés techniques” també és essencial.<sup>115</sup> “La technique bien comprise est au contraire

---

<sup>110</sup> PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs*, L'Entretemps, Vic la Gardiole 2006 p.130: “El principi de la companyia que necessita permanentment la presència de tots, fins i tot quan l'escena assajada no involucra tots els actors”.

<sup>111</sup> Ibid., p.270: “Mirar és una acció per ell”.

<sup>112</sup> Ibid., p. 156, citat per Sophie Proust: “debatre, veure els homes transformar-se amb el debat”.

<sup>113</sup> Revista *Théâtre/public* núm 28.29 (1979): 16 :“M'ha interessat sempre reflexionar sobre la pràctica de l'actor i intentar transmetre els fruits d'aquesta reflexió”.

<sup>114</sup> Vegeu entrevista adjunta de Robin Renucci.

<sup>115</sup> Revista *Théâtre/public* núm 28-29 (1979): 16 :“Dins aquesta professió, la part de la creativitat és important però l'assimilació dels procediments tècnics, el treball de l'instrument no és pas menys fonamental”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

le support nécessaire à la libération et à la transmission des émotions dans une forme artistique”.<sup>116</sup>

Tenia un alt grau d'exigència i va ensenyar-nos a donar forma a la nostra creativitat.

També tenia el convenciment profund que solament un treball en companyies estables podria renovar l'Art Dramàtic. En la mateixa entrevista confessa l'admiració que professa per Grotowski: “Je ne prendrai qu'un exemple, celui du théâtre Laboratoire d'Opole, dirigé par Grotowski: l'école, la troupe, les spectacles formaient un tout”. Subratlla que “les grandes réalisations théâtrales de ce siècle ont été l'oeuvre de troupes: théâtres du Cartel, les troupes de Décentralisation ... L'éclatement du groupe est très nuisible à l'Art dramatique qui est un art collectif”.<sup>117</sup> Desitjava fer realitat el propòsit de l'Escola que ja enfocava la docència cap a la formació d'actors aptes per a treballar en equip de creació. Però necessitava trobar un grup d'alumnes convençuts per intentar l'aventura.

Trobarà aquesta disposició favorable en les promocions 1977-1979 de l'Escola, com ja explica Robin Renucci: “crec que el projecte d'Yves és sobretot el projecte dels alumnes, després de dos anys d'Escola i del taller de tercer any, i ara, què ? Yves està disponible, hem trobat un lloc d'assaig a la fàbrica Chaix a Saint Ouen i ens hem posat a treballar en el projecte de «*Notre-Dame de Paris*»”.<sup>118</sup>

Hi ha un primer impuls en la formació de la companyia el 1977, però és amb l'equip de 1979 que el projecte qualla. Per quina raó ? Era un grup molt heterogeni amb personalitats molt fortes, on es generaven força discussions i que feia dir a Yves en les poques ocasions on hem buscat actors nous, «cherchez un acteur capable, des personnalités vous en avez déjà !» Aixó sí, hi havia una determinació més forta que tots els empenyaments. També vam saber treure profit d'una conjuntura política i social molt favorable per aquest tipus d'iniciatives.

---

<sup>116</sup> Ibid., p.17: “la tècnica ben entesa és, al contrari, el suport necessari per a l'alliberament i per a la transmissió de les emocions dins una forma artística”.

<sup>117</sup> Ibid., p.18, “Prendré solament un exemple: el teatre Laboratorium d'Opole, dirigit per Grotowski, l'escola, la companyia, els espectacles ho eren un tot”... “les grans realitzacions teatrals d'aquest segle, les han creades les companyies, teatres del Cartel, companyies de la descentralització ... la dissolució del grup és molt perjudicial per l'Art dramàtic, perquè és un art col·lectiu”.

<sup>118</sup> Vegeu entrevista adjunta de Robin Renucci.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 3.2. De l'humanisme de la festa a la creació de la indústria cultural

### 3.2.1 L'estat d'esperit de la generació següent al Maig' 68.

La nostra generació no va participar directament en els esdeveniments; llavors teníem entre 10 i 14 anys, però ens vàrem beneficiar plenament dels canvis de mentalitat que se'n van derivar, especialment sensibles en els mètodes d'ensenyament.

La vella tradició rigorosament encarcarada del "Lycée de la République", jeràrquica, selectiva, homogènia i bastant repressiva va trontollar: durant aquells anys es va permetre als alumnes una gran llibertat d'expressió. La remor del món traspassava les parets de la vella institució napoleònica, i de meetings en manifestacions, desenrotllàvem una consciència política reflectida en una aptitud al debat i a la presa de paraula. No passava una setmana sense una reunió d'informació sobre un tema d'actualitat i una votació sobre el model d'acció a seguir: pancartes, banderoles amb eslògans i dibuixos imaginatius o impactants envaïen patis i passadissos, abans d'una neutralitat reglamentària. L'atmosfera de les aules també havia canviat: els nostres professors eren joves, havien participat en els esdeveniments i els canvis institucionals d'orientacions pedagògiques els permetien provar nous mètodes. L'ordre de l'espai de la classe es podia modificar i convertir-se en àgora, en mòduls de treball en grups. Recordo classes de llatí en què es tractava de compondre una obra de teatre en llatí en petits grups i de representar-la: podíem seure a terra o al cim de les taules, tota una novetat, per debatre com redactar-la i assajar-la. L'important era fer el treball i aconseguir un resultat. Tot això era possible perquè teníem molt de respecte als professors, en el fons era gràcies a ells que ens beneficiàvem d'aquest aire de llibertat. En aquell moment, la disciplina formal no era tant valorada com la motivació pel treball i el compromís personal.

Hi havia un cert optimisme, creïem que l'acció individual i col·lectiva podien provocar canvis polítics i la vida quotidiana era impregnada de teatralitat: les desfilades de "La Ligue Communiste Révolutionnaire" pagaven el desplaçament pel gran impacte estètic que provocaven. Es donava molta importància a la imatge, a la representació, a la transcripció del concepte en elements visuals provocatius i expressius; es barrejava la festa i la política, el plaer estètic i la manifestació de força. Com recorda Serge Daney: "cette exaltation de 68, ce talent inné que nous avions pour nous muer en affiches, en monologues, en formules".<sup>119</sup>

Donar-nos, de cop i volta, la llibertat d'opinar al Lycée desenvolupava la nostra consciència del present històric i, sumat a la voluntat d'aprendre, la il·lusió de poder actuar en el món. El despertar d'aquesta fugaç esperança fou un brusc daltabaix: la primera crisi del petroli convertiria els adolescents il·lusionats en joves adults aturats. Contràriament a la generació del Maig de 68 que no ha tingut cap problema per incorporar-se al món laboral, la nostra generació és la

---

<sup>119</sup> Revista *Théâtre/public* núm 100 (1991), p.50: "Aquesta exaltació del 68, aquest talent innat que teníem de mutar-nos en cartells, en monòlegs, en fórmules".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

generació dels dos milions d'aturats, un fenomen inaudit a França des de la fi de la Segona Guerra Mundial.

Esdevenia tant difícil fer-se professor com actor. La joventut, en general, experimentava la precarietat laboral.

Personalment, recordo la meva sensació d'aquell moment com una barreja del sentit derisori i de rebel·lió individual. Veia l'absurditat del sistema social en general, tenia dubtes sobre l'eficàcia de la política tal com era concebuda per canviar l'ordre de les coses, però no renunciava a la voluntat individual d'afermar-me en el que volia fer : teatre, malgrat la poca credibilitat que el meu projecte suscitava i la poca repercussió que segurament tindria en l'entorn. Fer teatre era oposar la voluntat individual a la imposició de factors econòmics viscuts com una nova fatalitat.

La nostra generació, que havia estat educada per la participació ciutadana, experimentava el sentiment de la vanitat de la cosa política, i un gran recel per la massificació del pensament. En aquest sentit, triar de fer teatre no era una activitat neutra, era encara creure que la realització d'una utopia era possible. Com ho explica Patrice Pavis en el prefaci del llibre de Sophie Proust sobre la direcció d'actors:<sup>120</sup> "la direction d'acteur affirme ce qu'il y a de spécifiquement humain dans l'évènement teatral, cet échange de consciences qui se pensent encore autonomes ... comme si on pouvait réduire les relations humaines à une pure communication entre les âmes, à la manière kantienne ... La direction d'acteurs n'est peut-être que la réponse désespérée à une culture de masse et à une industrialisation de la pensée".

Crec que podríem estendre aquesta consideració a l'activitat de teatre en general.

Així doncs, l'absència sobtada de perspectives va generar variades conseqüències de notable impacte social. Primerament, una gent formada en la visió política de la societat es trobava abocada, per desencant, a l'escepticisme davant de tota forma de sistemes estatals per solucionar els problemes socials. Havíem après a viure políticament a través de mobilitzacions, de reunions, però la força de la conjuntura econòmica ens obligava a reconèixer els límits de l'acció política tradicional. Aquesta frustració preparava un terreny molt favorable a la implantació de les idees neoliberals, evidentment.

Però d'altra banda era molt difícil renunciar a la idea d'acció col·lectiva i s'havien d'imaginar altres alternatives a la pèrdua de credibilitat dels grans partits de la política d'Estat: la nostra generació viu el naixement de les O.N.G. i el creixement de les iniciatives associatives. Es busquen uns funcionaments de societat diferents de l'idea d'Estat: "*Le Droit sans l'État*" és el títol d'un conegut llibre d'un jove polític de la nostra generació.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> PROUST, Sophie *La Direction d'acteurs*, L'Entretemps, Vic la Gardiole 2006 p.16: "La direcció d'actors afirma el que hi ha de particularment humà dins l'esdeveniment teatral, aquest intercanvi de consciències que es pensen encara autònomes ... com si es poguessin reduir les relacions humanes a una pura comunicació entre les ànimes, a la manera kantiana ... La direcció d'actors és potser la resposta desesperada a una cultura de masses i a una industrialització del pensament".

<sup>121</sup> COHEN-TANUGI, Laurent, *Le Droit sans l'État*, P.U.F, Paris 1985.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El refugi de la utopia de l'acció col·lectiva és en els petits grups, i un grup de recerca teatral és una possibilitat d'afirmar la validesa de la seva aplicació. El nombre de companyies és en augment constant entre 1975 i 1985. Fer teatre no és pas més una activitat misteriosa reservada a una èlite d'iniciats, sinó que es popularitza i pren part de l'ideal d'humanisme de la festa que ha substituït la utopia de la revolució.

L'anàlisi dels guions dels espectacles de La Mie de Pain, "*Séance-Friction*" i "*seul ... les requins !*" és molt il·lustratiu de la sensibilitat de l'època, perquè els guions funcionen com a metàfora.

"*Séance-Friction*" és una metàfora de la inutilitat de la revolució: un grup de músics, tots flautistes, es rebel·len i maten el seu director d'orquestra. Després d'uns moments d'eufòria, que no és res més que un fals alliberament, no saben com gestionar la seva llibertat sense cabdill i el ressusciten per gaudir d'una millor repressió. Tot això seria tràgic si no s'explicava en una tonalitat de carnestoltes eufòric on es tracta de cremar a base de riures el símbol revolucionari desvalgut. La història és reaccionària però l'atmosfera festiva. Simplement ens queda la festa per unir-nos en una absència de seriositat de tot plegat.

"*seul ... les requins !*", explica el desgast d'energia d'una companyia de teatre oblidada per la societat, entossudida a assajar fins a la perfecció una obra de teatre embrionària de la qual queden simplement les primeres repliques: "*seul ... les requins !*" El teatre on assagen ha estat sepultat, el públic no vindrà, però ells creuen en el miracle i un espeleòleg de la societat del cim descobreix per fi aquests espècimens fòssils, però resta intrigat per l'activitat frenètica que porten a terme, per a ell indefinible. Més enllà del discurs sobre el teatre, l'espectacle és una metàfora de la impossibilitat de renunciar a l'acció, fins i tot quan se sap que és inútil, ràpidament obsoleta i incomprendible per a les generacions futures. El públic real del teatre present era convidat a la celebració d'aquest himne barroc a l'energia individual, alliberada per la bellesa del moment com en una festa sense propòsit.

En l'horitzó dels anys 80, la idea de la festa és a l'ordre del dia, per unificar les diferències socials, per oblidar la duresa de les condicions econòmiques, per defugir les conseqüències futures.

Evidentment, l'evolució de la sensibilitat social no havia passat desapercibuda als grans partits polítics tradicionals que tenien la gran preocupació, tant els partits d'esquerra com de dreta, de preservar la idea de comunitat social malmesa per l'augment de les disparitats econòmiques i culturals. El moviment associatiu cultural i especialment el teatral es beneficiarà d'un suport financer del sector polític tradicional com a part de l'arsenal de mesures de l'Acció Cultural posada en funcionament per afavorir la cohesió social.

### 3.2.2 El gran interès polític per "l'Action Culturelle"

En aquests anys 1979-81, tots els partits polítics francesos parlen d'Acció Cultural i de la noció propera d'animació. El tema és políticament rendible. Considerant els comentaris dels grans caps de la política del moment, podem efectivament dubtar si l'anomenada acció cultural no és pas el nom públic donat a l'imperialisme cultural, com Jean-Marie Piemme sembla pensar en el seu

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

article de *Théâtre/public*.<sup>122</sup> Tots parlen del retrocés de l'ús de la llengua francesa en el món i en conseqüència de la pèrdua d'influència de la cultura francesa:

- Monsieur Jack Lang "Le désastre qui se prépare ... La vassalisation du pays, le déclin de notre culture".
- Monsieur Valéry Giscard d'Estaing "D'ici à vingt ans, il y aura 1 Français sur 100... Quand nous voudrions influencer sur les autres, nous serons 1 contre 99. Il y a là un problème de survie. Est-ce-qu'on parlera notre langue, est-ce-que notre culture sera connue dans le monde, pourra se défendre?".

Afavorir l'acció cultural no és simplement pal·liar les mancances de la dinàmica social, significa també assegurar el manteniment del poder de França en el món.

L'acció cultural és a l'ordre del dia: tant des d'un punt de vista diplomàtic, com ho subratlla Monsieur François Poncet, el 1979, aleshores Ministre d'Affaires Étrangères: "la demande de culture française par l'étranger est en hausse", com d'un punt de vista econòmic i comercial tal com ho expressa el gerent d'un gran centre comercial de recent creació, Parly II, "les responsables et les animateurs des villes doivent considérer comme une chance l'arrivée d'un centre commercial ... entrer dans le centre, s'associer pleinement à son animation ... la susciter même".

L'acció cultural, "l'Action Culturelle" paraula de moda, sembla una bona recepta política als problemes del present: "L'action culturelle doit devenir une habitude" proclama Monsieur Jacques Chirac, aleshores Alcalde de Paris<sup>123</sup>. De fet, la voluntat política farà entrar l'acció cultural en el terreny diplomàtic, en el terreny econòmic i social, en el terreny turístic.

Aquestes iniciatives polítiques afavoriran el Théâtre de la Mie de Pain i permetran la seva professionalització i el seu reconeixement.

En el terreny diplomàtic, el Théâtre de la Mie de Pain s'ha beneficiat sempre de l'ajut de l'A.F.A.A. (Association Française de l'Action Artistique) tant per la seva promoció en els festivals de teatre a l'estranger com per al finançament de dietes i desplaçaments.

El format dels espectacles, sobretot "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" i "*Séance-Friction*", era ideal per realitzar desplaçaments fàcils en avió per tot arreu. Dues caixes metàl·liques contenien tot el material escènic necessari. Calia afegir una maleta amb el vestuari dels vuit actors. Res de decorat pesant.

---

<sup>122</sup> Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981), p.13: Jack Lang i Valéry Giscard D'Estaing citats per Jean-Marie Piemme deien: "El desastre que es prepara ... El procés de vassallatge del país, el declivi de la nostra cultura" "D'aquí a vint anys, hi haurà 1 francès sobre 100 ... Quan voldrem influir sobre els altres, serem 1 contra 99. És un problema de supervivència: parlaran la nostra llengua, serà coneguda la nostra cultura en el món, sabrà defensar-se?"

<sup>123</sup> Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981), p.14: "la demanda de cultura francesa a l'estranger és a l'alça"... "els responsables i animadors de ciutats han de considerar la implantació d'un centre comercial com una gran sort ... entrar-hi, associar la seva tasca a l'animació del centre ... suscitar-la", "l'acció cultural ha de ser un hàbit".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

En els seus últims anys de funcionament la Companyia era més coneguda i reconeguda a l'estranger que a França mateix (gràcies a grans gires reiterades per Europa: sobretot a Alemanya, Països Baixos, Espanya i Gran Bretanya després de la participació al Festival Fringe d'Edinburgh 1987, però també representacions puntuals a Viena, Copenhaguen, Verona, Lugano, Lausane, Anvers, Nèuchâtel i gires per altres continents: Tunísia 1982, Canadà 1986, Àfrica de l'Est 1987, Hong Kong 1989). Si afegim que el text no era cap impediment per la comprensió d'un guió essencialment visual, entendrem la gran afició que tenia el sector diplomàtic en fer-nos viatjar. Precisament un dels errors d'enfocament comercial de "*seul ... les requins !*" i que explica la diferència en el nombre de representacions (450 per "*Blanche-Neige*", 1000 per "*Séance-Friction*", 80 per "*seul ... les requins !*") va ser la presència per primera vegada d'un decorat important i d'un text més literari. L'espectacle tenia una altra ambició, seduir de nou un públic francès, de qui ens sentíem allunyats i va fallar en el seu propòsit: la proposta arriscada no va convèncer del tot al públic destinatari i l'estructura més sofisticada del disseny escènic no va facilitar les representacions a l'estranger i el contacte amb un públic foraster que havia esdevingut el més fidel.

Els èxits més impactants del Théâtre de la Mie de Pain es localitzen a l'estranger: representacions al pavelló francès durant tres setmanes a l'Exposició Universal de Vancouver 1986, participació al Festival Qui fait du bruit de Montréal 1986, premi Scottish Daily-Express del Fringe Festival d'Edinburgh 1987, dues vegades al London International Mime festival, al 1987 amb "*Séance-Friction*" i al 1990 amb "*Starjob*", representacions al Deutsches Theater de Berlin D.D.R, desembre 1988.

L'única retransmissió televisiva és catalana: "*Séance-Friction*", enregistrada a la Casa de La Caritat durant el Festival Grec de Barcelona l'any 1984, a càrrec de TV3, sota la direcció de Ricard Reguant.

En aquells anys, l'esforç de l'Acció Cultural al servei de la diplomàcia obté èxits notables. Per exemple, l'any 1987, dues companyies franceses són premiades al Festival Fringe d'Edinburgh, le Théâtre de la Basoche d'Amiens amb "*Le lavoir*" i "*Séance-Friction*". La Mie de Pain, gràcies al premi "New names 87 award" del *Scottish Daily Express*, entra en el mercat cultural anglosaxó de difícil accés pels francesos i inicia diverses gires per les Illes Britàniques i les seves zones d'influència: això li permet participar a l'Arts Festival de Hong Kong al febrer de 1989.

Sense haver-ho buscat expressament, els espectacles de La Mie de Pain responien als objectius de "l'Action Culturelle" desenvolupats pels sectors diplomàtics per la difusió de la cultura francesa.

Quant al desenvolupament de l'Acció Cultural en l'àmbit comercial, aquesta iniciativa política va afavorir la Companyia sobretot als seus inicis. Durant els anys 1975-80, s'inicia la construcció dels grans centres comercials tant al centre com a la perifèria de les metròpolis franceses.

Al 1979 el centre comercial del Forum des Halles, tota una novetat arquitectònica amb un plantejament comercial exemplar, s'inaugura al bell mig de París, i atrau molta gent de París i del radi perifèric, també molts turistes



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

estrangers i curiosos de tot el país. Les escalinates que porten a la Place Basse formen un amfiteatre a l'aire lliure que pot acollir més de mil persones. Aquest lloc era idoni per als saltimbanquis, mims, malabaristes i clowns que ja actuaven en el barri, gràcies a la permissivitat per passar el barret, sobretot davant del Centre Georges Pompidou. La gran innovació de la política cultural del Forum era l'existència d'una oficina d'animació que regulava els horaris d'actuació dels grups i feia la difusió oficial de la informació al "*Pariscope*" i a "*L'Officiel du Spectacle*". L'oficina visionava prèviament el grup, donava l'aval per passar el barret i en intercanvi assumia discretament la seguretat tant del públic com dels actors. És en aquest temple de la modernitat que la Mie de Pain estrena "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" al maig 1980.

Durant un any i mig, de maig 1980 al novembre 1981, actuem dos o tres vegades al dia davant d'un públic sovint multitudinari, mentre preparam "*Séance-Friction*". Era un lloc de promoció extraordinari pel grup: allà vàrem conèixer els responsables culturals de la Cité Universitaire d'Antony que buscaven un grup per ocupar-se del teatre que tenien abandonat. Aconseguim així un lloc d'assaig estable. A canvi, havíem d'estrenar allà els nostres espectacles. També vàrem conèixer el nostre primer agent artístic, Peter Bu, especialitzat en espectacles de carrer i teatre gestual que organitzaria les nostres primeres gires, ja des de l'estiu 1980.

A través de la seva associació Art et Geste, Peter Bu, conscient que "le théâtre gestuel aussi bien que le théâtre clownesque sont en ce moment les deux formes de théâtre qui se développent avec le plus d'énergie", vol promoure els espectacles que exploren "les possibilités du langage des attitudes et des gestes"<sup>124</sup>. L'associació assumeix les tasques de divulgació i contractació dels grups que representa davant dels programadors de festes i organitza festivals propis.

La Mie de Pain participarà en dos festivals Art et Geste : Repérages Mime a la Cartoucherie (París) al gener i febrer de 1981 i a la Maison de la Culture (M.C.) de Aulnay/s/Bois al març de 1982, al Festival Autre Théâtre.

El Théâtre de la Mie de Pain col·laborarà dos anys amb l'associació d'en Peter Bu, abans de conèixer André Gintzburger, que agafarà la Companyia en exclusiva per la seva agència, llavors una de les més prestigioses del país.

Pel Fòrum, passava molta gent i establíem molts contactes amb programadors i professionals. Així, hem aconseguit la nostra primera carta de recomanació escrita en el bar *L'Aveyronnaise* per Bernard Haller, un còmic reconegut, espectador per casualitat i que manifestava el seu entusiasme compartint amb nosaltres una cervesa mentre comptaven la recaptació. "La Mie de Pain ne fait pas de boulettes !!! Je les ai découverts dans la rue, et ils m'en ont mis plein la vue. Drôles, inattendus, leurs spectacles fourmillent d'inventions. Ravi, je

---

<sup>124</sup> Entrevista d'en Peter Bu reproduïda al programa del Festival "Repérages Mime", gener-febrer del 1981: "el teatre gestual com el teatre dels clowns, són en aquest moment les dues formes de teatre que es desenvolupen amb més energia ... explorar les possibilitats del llenguatge de les actituds i dels gestos".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

battais des mains comme un petit garçon”.<sup>125</sup> Quan comences, un reconeixement d'aquesta mena per part d'un gran professional no té preu.

És a *L'Aveyronnaise* que ens trobàvem després de les actuacions per fer pilons amb els diners obtinguts i repartir-los en parts iguals. Guanyàvem força més diners al Forum que davant de Beaubourg: Robin Renucci havia anotat les primeres recaptacions de “*Notre-Dame de Paris*” davant del centre Georges Pompidou.<sup>126</sup> Crec que podem multiplicar-ho per 2 i 3 i ens aproximariem al que cobràvem al Forum. “Diumenge 25 de juny 1978, 2 representacions a Beaubourg, 370 F i 240 F”. Fèiem uns 1000 F de mitjana per representació al Forum. Vuit persones van poder viure d'aquestes recaptacions durant tot l'hivern del 1981.

A més de l'interès econòmic evident, era un lloc extraordinari de formació per al comediant: actuàvem davant de més de mil persones, captant el seu interès, guardant el ritme de l'espectacle i l'amplitud vocal i gestual necessàries per captivar “Le grand public”, tal com el defineix Jean-Marc Molinès en el seu testimoni:<sup>127</sup> “M'explico, per Le Grand Public, entenc el públic de la gent del carrer, que no entra mai en un teatre, el teatre no els agrada, un públic poc receptiu a l'activitat artística en general, preocupats en aquest precís moment per altres temes”.

Tenim d'aquesta experiència inoblidable un testimoni preciós, el de Jacqueline Cartier, publicat en “*L'Information du Spectacle*” al maig del 1981: “Je me promenais l'autre dimanche par hasard, traversant le Forum des Halles. Á ma stupéfaction, je vis tout à coup une foule silencieuse, agglutinée un peu partout dans la cour intérieure ... elle était sur les marches de l'escalier monumental menant à la terrasse, laquelle était aussi noire de monde ... C'est alors que je m'aperçus que c'était un merveilleux théâtre en plein air ... Voici un lieu de plein air où par miracle l'acoustique est fantastique. Nous étions peut-être deux ou trois mille, suspendus aux lèvres des comédiens sans gêne. Il est vrai que ceux-ci ... ont la technique du plein air. Ces jeunes-gens qui se nomment de l'Atelier de la Mie de Pain ... sont à la fois comédiens, chanteurs et acrobates... On retrouve avec eux une fraîcheur d'âme des tréteaux de foire. Et le public est là. Énorme, joyeux, réceptif, heureux. C'est de nouveau la communication, la joie de rire ensemble. C'est le vrai but du théâtre.”<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> “La Mie de Pain no ens pren el pèl! Els he descobert al carrer, i m'han impressionat. Divertits, sorprenents, els seus espectacles estan farcits d'invents enginyosos. Feliç, picava de mans com un nen petit.”

<sup>126</sup> Vegeu entrevista adjunta de Robin Renucci.

<sup>127</sup> Vegeu testimoni adjunt de Jean-Marc Molinès.

<sup>128</sup> Article de premsa de Jacqueline Cartier en *L'Information du Spectacle*, mensual (maig 1981), núm 174 : “Em passejava, l'altre diumenge per atzar, passant pel Forum des Halles. Per sorpresa meva, he vist de cop una gentada silenciosa, aglutinada una mica pertot arreu dins el pati interior ... La gent s'estava als esglaons de l'escala monumental que puja a la terrassa, també atapeïda ... Aleshores m'he adonat que era un magnífic teatre a l'aire lliure ... Vet aquí un lloc a l'aire lliure que gaudeix miraculosament d'una acústica fantàstica. Érem potser dos o tres mil, atents a les paraules dels comedians agosarats. És veritat que tenen la tècnica de l'aire lliure ... Aquest jovent que s'anomenen “l'Atelier de La Mie de Pain” són a la vegada comedians, cantants i acrobates. Retrobem amb ells la frescor d'ànim dels entarimatats del teatre de Fira. I el públic és allà. Enorme, content, receptiu, feliç. Hi ha novament la comunicació, el plaer de riure junts. És la fita real del teatre”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La tria del teatre de carrer com a mitjà d'expressió era més estratègica que estètica pel Théâtre de la Mie de Pain. Érem joves actors, ningú no ens coneixia, entrar en el circuit de les sales a París era un objectiu impensable, ens quedava el carrer tal com ho recorda Robin Renucci: "Evidentment, no teníem teatre. El carrer era l'únic lloc possible per exhibir-nos. D'aquí el nom, La Mie de Pain, el menjar dels ocells, d'aquests que són al carrer, que comparteixen les engrunes que donen els vianants".<sup>129</sup> Però la forma aconseguida dels espectacles, fruit del coneixement precís del teatre de gest i de màscares d'Yves Kerboul i del convenciment i la fantasia del grup, era molt acurada i en conseqüència d'una gran eficàcia escènica.

La gran sort va ser trobar-se al lloc adequat en el moment oportú. La iniciativa política ens ofería l'aparador excepcional del Forum, el millor lloc imaginable per la forma teatral descoberta. A més, era una meravellosa escola de formació de l'actor: quin jove actor no ha somiat de poder provar el seu art més de 300 vegades en un any, davant de més de 1000 persones a cada representació? Al Forum, hem après l'ofici. És cert que teníem energia i constància. Recordo una representació surrealista: hem actuat la Blancaneus nevant! Mes de desembre a París i immancablement, el cel era tapat. Nevava. Els únics a fora érem nosaltres, els actors impertèrrits, que assumíem la funció programada. El públic, il·luminat pels llums dels passadissos interiors, mirava des de darrera els vidres del voltant de la plaça. Al final de la representació, hem passat el barret de l'altre costat de les finestres. El públic, que no creia el que veia, va ser molt generós. La força del grup residia en el convenciment i aquest xic de bogeria que sempre ha tingut.

Curiosament, com a grup contractat, hem actuat poc en l'animació dels centres comercials, tal com la moda cultural del moment havia imposat: puc mencionar malgrat tot l'actuació al mercat cobert de Fontenay/s/Bois (Desembre de 1980), el migdia d'un diumenge per una iniciativa dels serveis culturals municipals molt en l'esperit de l'època, "Noël aux Balcons". I també a Montréal "*Séance-Friction*" desembre de 1986, gran actuació sobre un entarimat gegantí a l'americana, a la plaça central d'un centre comercial de luxe, aquesta vegada amb calefacció assegurada.

Parlant de les contractacions de l'espectacle de carrer, és en el marc de l'aplicació de les mesures de "l'Action Culturelle" al servei del turisme que la Mie de Pain tindrà més actuacions, a nivell nacional de França. Llavors i seguint els desitjos que formulava Monsieur Jacques Chirac per París (n'era l'alcalde), "Je souhaite vivement que Paris soit toute l'année une ville en fête".<sup>130</sup> totes les ciutats petites o grans inventen festes i festivals per promouvoir la regió. La fabricació artificial d'esdeveniments culturals és rendible, i la multiplicació de les manifestacions teatrals al carrer atrau la curiositat del públic.

Els espectacles pagats pels serveis municipals de cultura són gratuïts per a la gent. Els ajuntaments es beneficien de l'ajut de l'O.N.D.A. (Office National de la Diffusion Artistique) per contractar els grups. L'atmosfera de festa crea un

<sup>129</sup> Vegeu entrevista adjunta de Robin Renucci.

<sup>130</sup> Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):14: "Desitjo vivament que París sigui una ciutat en festa tot l'any".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

ambient distès que incita la gent a passejar, a mirar aparadors de botigues i a consumir en bars i restaurants. Per a l'economia de la ciutat, l'invent és positiu. Per a la salut social també: es crea la consciència de pertànyer a una mateixa comunitat.

Amb "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" La Mie de Pain participa en moltes d'aquestes iniciatives, però n'agafaré tres exemples il·lustratius, que per la seva rellevància revelen l'afició suscitada pels espectacles de carrer en aquest moment i el desig polític que el recolza.

El 13 i 14 de juny del 1981 actuem a Paris "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" al mig del Pont Neuf, a les quatre de la tarda amb un sol fantàstic que il·lumina la Seine i les seves ribes. El pont està tancat a la circulació i la gentada s'apressa per veure i escoltar saltimbanquis, malabaristes, titellaires i pallassos que envaeixen amb els seus espectacles la calçada. Són Les Fêtes du Pont-Neuf, una iniciativa recent de La Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, que evocuen l'ambient "Bâteleurs" del pont a l'Edat Mitjana i a l'època clàssica. L'equip de l'organització està sota la responsabilitat d'Emmanuel Dechartre et Jean-Louis Barrault, bons coneixedors del teatre de gest i de la Commedia dell'Arte. A la Place Dauphine, s'alça un entarimat ben equipat per cantants, músics i ballarins que actuen des de les 13h30 a la mitjanit. Sobre el pont hi ha actuacions a peu pla o al cim de carros de fusta tota la tarda. Dins una gavarra amarada davant dels jardins del "Vert-Galant", es fan els recitals de poesia i contes per a nens i adults. Al vespre, s'encén un gran foc d'artifici.

El Pont Neuf esdevenia de nou un lloc emblemàtic de la ciutat de Paris: la pel·lícula de culte del moment "*Les amants du Pont-Neuf*",<sup>131</sup> reforça la pertinència de la promoció turística realitzada.

Les Fêtes du Pont-Neuf són populars però tenen un cert tarannà elegant, estem a la capital i l'ambientació medieval és simplement suggerida. Res de similar en la recreació medieval que es feia dintre d'una abadia benedictina d'un veïnat entre Laon i Charleville-Mèzières, on vam actuar "*Blanche-Neige*" a la tardor del 1982. Aquí medieval era sinònim de carnestoltes i disbauxa. Quan vam arribar de Paris a les 4 de la tarda del diumenge per instal·lar l'espectacle (haviem d'actuar a les 6h del mateix dia), una colla de monjos i monges força exaltats ens va acollir. Era la disfressa obligada per assistir en aquesta peculiar festa de la cervesa, (invent benedictí que s'havia de commemorar com Déu mana !) on participava tot el veïnat i on venia força gent de tota la regió, atreta per l'extraordinari espectacle en sí, que era veure, entre les ruïnes, fogueres per rostir xais i porcs sencers i beure litres de cervesa fresca. I la gent trontollava ben feliç en el seu vestit de circumstàncies al mig del fum. Allà l'actuació dels actors de debò passava al segon pla, però l'èxit turístic era notable; gent de Bèlgica i de Luxemburg venien expressament.

D'un tarannà popular, però en el sentit estricte d'un festival de teatre digne d'aquest nom, hi havia la iniciativa de la ciutat d'Hédé d'uns 2000 habitants en

---

<sup>131</sup> "*Les Amants du Pont-Neuf*" 1991, pel·lícula de Léos Carax, amb Juliette Binoche et Denis Lavant.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

la regió Bretagne interior. Hem actuat “*Séance-Friction*” sota una carpa, del 9 al 15 d'agost 1983. El Festival havia adquirit tanta anomenada per la seva originalitat, que el diari “*Le Monde*” se'n feia ressò. Thierry Buanic, corresponsal del diari descriu el poble com “Un peu loin de Rennes, trop distant des plages. Même la route Rennes-Saint-Malo évite le village: alors, qu'est-ce qu'on peut faire d'autre à Hédé en été qu'un festival ?”.<sup>132</sup>

A Hédé tots els grups participants, teatre, música, dansa, prenen el compromís de quedar-se tota la setmana i de compartir totes les activitats programades. Els artistes vivien a casa de la gent del poble. El poble sortia de la rutina durant una setmana de festival sense interrupció en el qual molts habitants participaven voluntàriament i desinteressada en les tasques tant d'acolliment com d'organització. Hi havia una gran carpa que feia de cafeteria col·lectiva a la plaça del poble, on els vilatans es reconvertien en cambrers i cuiners. Allà es trobaven artistes, públic en general i habitants d'Hédé per compartir àpats en comú, comentar els espectacles, xerrar simplement o improvisar recitals de cançons amb els músics convidats que tocaven a qualsevol hora. Al final del Festival, un torneig de futbol amistós reunia l'equip local, un equip de l'organització i equips formats per tots/es els/les artistes: recordo la meua companya Léa Coulanges fent de porter en bikini a fi i efecte de desestabilitzar l'equip contrari i una empenta sense compliment que m'havia donat un jugador local pres per la passió del joc i oblidant que tot plegat era una broma. Com ho relata el periodista de “*Ouest-France*”: “Ces petits détails n'ont pas altéré la bonne humeur des artistes, des musiciens et du personnel de la cafeteria, qui se sont retrouvés lundi matin pour le match de foot.” A Hédé es privilegiava tant la qualitat artística com l'aptitud en la comunicació dels grups convidats. “On est tous très heureux. Tout a bien marché. Notre objectif a été atteint. On a invité des artistes de qualité au contact facile avec le public.”<sup>133</sup>

L'art s'apropava a la gent. Aquest ambient propiciava una gran afluència de públic, gent de tota la regió i gent de vacances que venien expressament a Hédé, comptabilitzant uns 25.000 espectadors. Totes les representacions tenien les entrades exhaurides. La iniciativa donava corda al desenvolupament turístic de la Bretagne i a més a més aproximava la cultura a la gent del carrer, el famós “Non public”, objecte de tota l'atenció de la política cultural després del Maig de 1968.

Aquesta expressió del “Non public” va ser utilitzada per Francis Jeanson, en la reunió dels creadors culturals, a Villeurbanne el 21 de maig del 1968: “Ce que les évènements de Mai (vinrent) confirmer avec une violence inattendue, c'est que le problème n'était plus d'élargir le public mais de s'orienter enfin vers le

---

<sup>132</sup> *Le Monde*, Dissabte 20 d'agost 1983: “Una mica lluny de Rennes, massa distant de les platges. La carretera de Rennes a Saint-Malo s'aparta també del poble. I doncs que es pot fer a Hédé durant l'estiu, sinó un festival ?”

<sup>133</sup> *Ouest-France*, dimarts 16 d'agost 1983 :” Aquests petits detalls no han alterat el bon humor dels artistes, dels músics i del personal de la cafeteria, que s'han trobat dilluns al dematí per jugar un partit de futbol.”...” Tots estem molt contents. Tot ha funcionat bé. Hem aconseguit el nostre objectiu. Hem convidat artistes de qualitat amb un contacte fàcil amb el públic”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Non Public".<sup>134</sup> L'acció cultural no és solament estimulació i difusió de la pràctica cultural sinó també intervenció en el tarannà quotidià de la gent. La cultura és concebuda com un element important de relació entre la gent i el seu medi.

La sensibilitat prevalent del moment és progressista i vol potenciar els valors de l'educació. S'intenta pal·liar els problemes socials existents derivats del "fossat cultural" entre classes socials.

Tal com ho explica J.A. Simpson, en el seu informe sobre "l'animation socio-culturelle", encarregat pel Conseil de l'Europe el 1978, es tracta de reduir:

"Le fossé culturel qui non seulement est en contradiction avec notre idéal de justice sociale, mais de surcroît sape les effets des mesures économiques, politiques et éducatives qui visent à apporter à nos sociétés une démocratisation en profondeur, une humanisation et une réelle égalité des chances".<sup>135</sup>

Aquesta afirmació recolza en la premissa que la cultura porta en sí mateixa uns coneixements universals valuosos per a tothom i oblida que justament la característica de les classes populars és de no participar en aquests jocs de relació estètica i formal amb l'Art. La predisposició a la cultura pertany a la burgesia, gran o petita, no a la classe popular, qui, per definició no la té i valora altres paràmetres de vida. Fer que les classes populars tinguin accés a la cultura entesa segons els criteris de la burgesia és canviar la seva condició d'existència i transformar-les, integrar-les en el gran "Melting pot" de la petita burgesia. "L'Action Culturelle" esdevé una eina per reduir la conflictivitat social afavorint l'homogeneïtzació dels criteris d'aprehensió de la realitat. Si tenim en compte que ja a 1980 la societat francesa és una societat multicultural, el propòsit cerca també la integració de la població d'origen estranger dins el model cultural francès i llimar diferències i susceptibilitats, per evitar possibles tensions socials.

En els anys 1980, la creença en els beneficis socials de l'acció cultural es generalitza i els ajuntaments i estaments culturals (Maisons des Jeunes et de la Culture) M.J.C., M.C.(Maison de la Culture), Centres Dramatiques, C.A.C (Centre d'Action Culturel), services culturels des Mairies, Centres Sociaux, (Comités des fêtes) hi dediquen molts esforços i diners, dibuixant estratègies dignes d'un real "Front" Cultural.

L'acció cultural a nivell social té dues vessants: una més òbvia que consisteix en la difusió de realitzacions artístiques; l'altra correspon més al sector de l'animació que és l'organització de tallers pràctics d'iniciació a una disciplina concreta i iniciatives pedagògiques relacionades amb les Arts. És tracta

---

<sup>134</sup> Revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):20: "El que els esdeveniments del Maig confirmaren amb una violència insospitada era que el problema no era ampliar el públic sinó orientar-se per fi cap al 'Non Public'".

<sup>135</sup> Citat en la revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):16: "El fossat cultural que no solament entra en contradicció amb el nostre ideal de justícia social, sinó que a més a més socava els efectes de les mesures econòmiques, polítiques i educatives que pretenen aconseguir una democratització profunda, una humanització i una real igualtat d'oportunitats en la nostra societat"...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

“d’élargir le répertoire des expériences”. I permetre als individus de realitzar-se com a persona al mateix temps que prenen consciència de pertànyer a una comunitat que els accepta i valora.

Els organitzadors de “l’Action Culturelle” són gent molt compromesa amb la seva tasca. Per exemple, recordo l’atenció privilegiada que havia rebut la Companyia de la Mie de Pain, al principi de la seva trajectòria professional, per part de Monsieur Jean Morlock, aleshores Director de la M.C. de Créteil et du Val de Marne, La Maison Des Arts. Gilbert Épron, membre de la Companyia i resident a Créteil l’havia contactat per intentar que contractés l’espectacle “*Blanche-Neige*”, encara en preparació, per a una de les seves programacions de l’estiu de 1980. Jean Morlock havia vist un espectacle anterior de la Companyia davant de Beaubourg. Tot i així, érem un grup d’actors joves, uns perfectes desconeguts en l’àmbit teatral. Malgrat tot, ell mateix es va desplaçar a l’altra banda de Paris, fins a Saint-Ouen, un dissabte a la tarda on assajàvem en els locals que ens havien deixat els obrers en vaga de la fàbrica Chaix, per veure un “passe”.

Estàvem molt nerviosos, “com puces”, segons Yves Kerboul, però l’energia desbordant de l’actuació havia convençut Jean Morlock que va firmar el nostre primer contracte professional, per al divendres 20 de juny de 1980 on participàvem a la iniciativa de la M.C. de Créteil: Théâtre dans vos quartiers.

“C’est du vrai théâtre d’intervention, du vrai théâtre de rue, et pour tout dire du vrai théâtre tout court”<sup>136</sup> va escriure en la carta de recomanació que ens va donar i que va resultar molt útil per convèncer altres programadors d’actes similars.

Els nostres espectacles que comptaven amb un fort component visual i diversos nivells de lectura eren idonis per fer arribar la cultura teatral als barris populars i sovint la Companyia va ser sol·licitada per la tasca de “l’Animation des Cités”.

La idea era senzilla: si el públic popular no es desplaça a la M.C. per veure espectacles, doncs són els espectacles que es desplacen on viu la gent.

L’afany voluntarista d’integrar de totes totes una població amb risc de marginació dintre de la dinàmica social general, posava de vegades els artistes en unes situacions molt estrafolàries. Recordo una actuació de la “*Blanche-Neige*” a les 10h del matí d’un diumenge a Sotteville-les-Rouen, un suburbi de Rouen, a la plaça enmig d’una “Cité”. Actuàvem sols, a la plaça quadrada envoltada pels immobles de formes cúbiques. El públic, despertat pels sorolls de l’espectacle no s’havia dignat a baixar: la gent ens mirava encara en bata i pijama, endormiscada o amb una tassa de cafè a la mà des de darrera les finestres del pis. La situació era tant estranya per als espectadors com per a nosaltres: ells no sabien d’on havíem vingut i nosaltres desconeixíem per quina raó érem allà.

---

<sup>136</sup> Carta de recomanació del Senyor Jean Morlock, arxiu de la Mie de Pain : “És un real treball de teatre d’intervenció, d’autèntic teatre de carrer, i per dir-ho tot, ras i curt, d’autèntic teatre”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Però normalment, les iniciatives eren encertades i l'ambient de les actuacions acollidor: el públic nombrós era receptiu i agraït. Al final de les representacions venia força gent per parlar amb nosaltres: a més d'artistes, fèiem de confidents ocasionals.

Solament una vegada hem hagut de suspendre l'actuació: la policia havia hagut d'intervenir per solucionar una situació de risc. Era dintre del marc "Théâtre dans vos quartiers", un altre cop a Créteil (Juny de 1982) però aquesta vegada amb "*Séance-Friction*", a l'aire lliure sobre un entarimat ben equipat. La M.C. havia posat a disposició tots els mitjans tècnics necessaris per un bon desenvolupament de la representació. El públic, assegut en cadires i a les grades, era multitudinari i estava ben predisposat. L'actuació era programada a les 8h de la tarda, al mig de la plaça central dominada pels edificis alts de la "Cité". La funció havia començat normalment, tots els personatges s'havien presentat i col·locats en posició de concert, asseguts a les cadires per iniciar la seqüència de l'orquestra. De sobte hem sentit xiular al nostre voltant. Vam tardar uns segons en adonar-nos que es tractava de balins disparats des d'algun edifici adjacent. Ens hem replegat ràpidament darrera l'escenari, protegint-nos amb les nostres cadires negres plegables. Els balins rebotien sobre la superfície metàl·lica de les cadires i el públic espantat xisclava. Un individu, pres d'un atac sobtat de bogeria ens havia apuntat des de una de les torres. L'organitzador bromejant per disculpar-se ironitzava sobre la validesa de l'expressió "Front" cultural.

Gràcies a les actuacions contractades oficialment pels organismes de "l'Action Culturelle" (una mitjana de cinc al mes des del juny de 1980), La Companyia de La Mie de Pain va poder professionalitzar-se ràpidament.

A finals de 1981, els actors havien comptabilitzat les 100 actuacions cotitzades necessàries per entrar en el sistema dels "Intermittents du spectacle", veritable baròmetre de la professionalització a França. Aquest sistema, únic, admet l'especificitat de l'activitat artística: un artista no està parat quan no actua, sinó que continua buscant, assajant, i aquesta activitat de recerca és necessària per a la creació de qualitat.

El sistema responia a la constatació que, sense la participació del subsidi de l'atur que cobrava els dies en què no hi ha actuació, els actors haurien de treballar en una altra activitat per sobreviure i la Companyia deixaria de tenir la mateixa disponibilitat per assumir la seva funció cultural al servei de la comunitat. L'acció cultural només era concebible si hi havia Companyies professionals de qualitat exclusivament dedicades a aquesta tasca. "L'Action Culturelle" requeria apostar per la professionalització dels grups.

És paradoxal. L'origen de la Mie de Pain és al marge dels moviments polítics: neixia d'una presa de consciència individual, l'afirmació de la validesa d'una tria personal, fer teatre, en reacció davant la imposició de factors econòmics hostils que abocaven la joventut a la precarietat laboral i suposava la creença en la utopia d'una acció col·lectiva encara possible. Emperò, els espectacles creats responien als criteris del desenvolupament de l'acció cultural impulsada des dels grans partits polítics. Sense aquesta adequació, la Companyia hauria tingut un futur més incert.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

3.2.3. Avignon 1981: el canvi d'orientació del Partit Socialista al poder. De la consagració de les formes que vénen de l'animació cultural a la creació de la indústria cultural.

A finals dels anys setanta, la revolució tecnològica que s'iniciava i acabaria aportant l'ús generalitzat de l'ordinador, dels videojocs, dels CD i DVD, no era en absolut perceptible en la vida quotidiana de la gent. L'únic mitjà de la cultura de masses era la televisió, que si bé era incontestablement una eina de divulgació d'informació i d'homogeneïtzació dels criteris culturals, tenia l'inconvenient per als partidaris de l'acció cultural de transformar l'individu en subjecte passiu i de fàcil manipulació pel poder establert. L'acció cultural pretén construir persones actives davant del fet cultural, amb esperit crític i judici propi. Un gran debat dividia les formacions polítiques d'esquerra, més propícies a defensar els ideals de l'acció cultural, encara que no tenien l'exclusivitat, tal com hem dit, sobre quines prioritats s'havia de triar per assumir plenament els objectius.

El Partit Comunista es posicionava en favor de la creació i de la llibertat dels creadors. Els grans directors teatrals tenien un lligam amb el Partit: Antoine Vitez, director del Théâtre des Quartiers d'Ivry, militant del Partit fins a 1979, havia estat el secretari particular de Louis Aragon. Bernard Sobel, fundador del Théâtre de Gennevilliers el 1964, va tenir una beca per estudiar al Berliner Ensemble a 1957 i va passar 4 anys a la R.D.A. Per al Partit Comunista, no era tan prioritari la divulgació de pràctiques artístiques, l'important era la formació intel·lectual i crítica del públic, realitzant una veritable escola de l'espectador. Les seves iniciatives pedagògiques anaven en el sentit de la creació d'una universitat popular tal i com ho va fer el Théâtre de Gennevilliers conjuntament amb l'Ajuntament de la ciutat.

L'Université Populaire des Hauts-de-Seine era oberta a tothom i proposava cursos i conferències per esdevenir un espai de formació i aprenentatge de l'esperit crític.

El Partit Socialista, ans al contrari, privilegiava la pràctica de l'animació cultural, la possibilitat per tothom de desenrotllar la seva capacitat artística, la "creativitat" abans que la creació d'obres mestres, i adoptava més la línia de la desprofessionalització de l'Art, compartint les idees de l'abolició de la noció d'obra d'art amb O majúscula. En els anys setanta, el corrent animacionista era molt potent en els establiments socioculturals, Maisons des Jeunes et de la Culture, Centres Sociaux: és el moment de la gran expansió dels cursos d'expressió corporal i d'iniciació bàsica a les tècniques teatrals.

Els usuaris d'aquestes mesures de pedagogia cultural són les noves classes mitjanes (tècnics, treballadors socials, mestres d'escola i professors de secundària, funcionaris dels ajuntaments i de les col·lectivitats locals) que gaudeixen de temps lliure i tenen ganes de cultivar-se però d'una manera lúdica. Justament són ells qui portaran el Partit Socialista al poder al maig del 1981, amb l'elecció de François Mitterrand a la Presidència de França. Dibuixen un públic que imposarà un nou estil de relació amb l'obra d'art: creuen en l'espontaneïtat en matèria de creació, en l'afirmació de l'expressió personal i en el no dirigisme en pedagogia.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La programació de l'"In" del Festival d'Avignon 1981, consagra l'emergència d'una estètica específica vinculada als gustos de la nova classe mitjana: valorització de l'expressió corporal i utilització de la improvisació dins el procés de producció artística.

Al programa hi ha: "*Kontakthof*" i "*Ein Stück*" de la Companyia de Pina Bausch i "*Le Bal*" de la Companyia du Théâtre du Campagnol.

Com subratlla Michel Simonot a la revista *Théâtre/public* dedicada a la particularitat del Festival d'Avignon 1981<sup>137</sup> "ce qui était présenté comme anti-oeuvre d'art est progressivement introduit dans l'oeuvre d'art". Dins les recerques individuals dels creadors contemporanis s'endinsen elements valorats per les categories socials emergents, predomini del cos i simulacre d'espontaneïtat.

Les creacions de Pina Bausch són a mig camí entre dansa i teatre. De la dansa guarden la coreografia i el predomini del cos; del teatre, introdueixen la trama dramàtica, la tècnica d'expressió de la cara. La gestualitat inspirada en la vida quotidiana, amaga el virtuosisme darrera una aparença de lliure expressió.

Prop de la tradició expressionista, el cos desarticulat i convulsionat explica destins de frustració afectiva i sexual.

Tant l'univers dibuixat com els mitjans corporals d'expressió eren propers a un públic que assistia als tallers d'"Expression Corporelle".

Quant a "*Le Bal*", l'espectacle neix directament d'una iniciativa d'animació. A 1980, el Théâtre du Campagnol, creat el 1975 a l'entorn de Jean-Paul Penchenat, co-fundador del Théâtre du Soleil, comença a treballar sobre el tema del ball popular en diversos tallers d'animació encarregats per una ciutat dels afores de Paris, Châtenay-Malabry. El 1979, le Théâtre du Campagnol s'havia implantat en aquesta ciutat per dur a terme un projecte de l'Ajuntament, finançat pel "Fonds d'intervention culturelle", "*Une ville se raconte*" ('Una ciutat s'explica'). Es tractava d'interrogar la memòria de la ciutat, recollir testimonis de la gent i posar-los en escena, treure'n profit com a matèria d'animació on intervindrien actors amateurs i professionals. La segona entrega de la mateixa iniciativa és "*Le p'tit bal du samedi soir*", treball a l'entorn de la memòria popular, però aquesta vegada el tema és l'evolució de les modes, músiques, comportaments i anècdotes lligades a un ritual: el ball popular del dissabte al vespre.

La creació final "*Le Bal*", elaborada a partir d'improvisacions d'actors professionals, pren com a punt de partida el material recollit durant el procés previ d'elaboració de l'espectacle d'animació. Neix una obra sense paraules "parce que, quand on a choisi de décrire des comportements, les mots ne disent rien de plus que le jeu", que relata la història de França des de 1945 als anys vuitanta, no com una cronologia sinó d'una manera suggestiva, impressionista, a través del ritual del ball popular. Explica comportaments que reflecteixen mentalitats.

---

<sup>137</sup> Citat en la revista *Théâtre/public* núm 42 (1981), p.63: "el que es presentava com anti-obra d'Art, era progressivament introduït dintre l'obra d'Art."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El joc dels actors és exclusivament corporal: “L’expression d’un personnage est créée à partir de sa silhouette, de son costume, de son rythme, de ses objectifs et de ses motivations” .<sup>138</sup>

És un espectacle coral, que posa en relleu una actuació solista en el moment necessari, on “les comédiens utilisent toutes les possibilités théâtrales de vieillissement, de rajeunissement pour créer à la faveur d’une réminiscence individuelle, un moment de l’histoire collective”<sup>139</sup>.

L’espectacle és l’exemple més significatiu de l’estètica de l’època i s’estrena al CTM d’Antony el 17 de febrer de 1981. Coincideix amb La Companyia de La Mie de Pain que actua amb “*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*” al carrer, al St Johanner Markt, dins la programació del Festival de Saarbrück Woche des Junguen französische theaters, Perspectives du théâtre 81, del 31 de maig al 7 de juny de 1981.

Per a nosaltres, és una revelació entusiasta i una lliçó d’humilitat.

Fa uns sis mesos que assagem “*Séance-Friction*” que s’estrenarà al novembre del 1981 i veure “*Le Bal*” al Grosses Haus des Staats theaters, el 7 de juny, ens sobta: hi trobem una similitud d’estil actoral amb la nostra pròpia creació sense haver-ho buscat expressament. Això ens obliga a reconèixer amb humilitat que no serem considerats els primers a investigar en aquest sentit i al mateix temps ens confirma que tindrem èxit explorant l’estil de joc corporal estilitzat que sembla recollir els favors del públic.

És una altra paradoxa: com hem remarcat, la Companyia de La Mie de Pain neix de la tradició de recerca d’una escola de teatre coneguda, l’Escola Charles Dullin, i no dels sectors lúdics de l’animació cultural. El projecte és també el fruit de la reflexió teòrica d’un professor, Yves Kerboul, més aviat admirador de posicions radicals com el teatre de Grotowski. Però l’estil trobat reflecteix els gustos d’un públic format en els preceptes de l’animació cultural, que posa èmfasi en l’expressió del cos, en el valor del grup, en l’espontaneïtat de la improvisació. De l’encreuament d’aquestes circumstàncies neixerà l’èxit de “*Séance-Friction*”.

Avignon 1981 celebra l’emergència de formes teatrals innovadores que agraden a un nou públic però també és l’escenari d’un esdeveniment sense precedents: la visita d’un President de la República al Festival. La visita de François Mitterrand al Festival és reveladora del canvi profund dels objectius polítics i socials en relació amb la cultura i del lloc que el món artístic ocupa en la societat.

---

<sup>138</sup> FRIEDEL, Christine, *Le Bal: sur une création collective*, Dieppe 1981 p.5 i p.66: “perquè, quan hem escollit d’escriure comportaments, les paraules no diuen res més que l’actuació”, “L’expressió del personatge es crea a partir de la silueta, del vestit, del ritme, dels seus objectius i motivacions”.

<sup>139</sup> Ibid., p.62: “Els actors utilitzen totes les possibilitats teatrals de l’envelliment o rejuveniment, per crear un moment de la memòria col·lectiva a partir d’una reminiscència personal”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La posició del Partit Socialista evoluciona i aposta ara per la creació i els creadors deixant en segon terme el seu tradicional tarannà "animacionista". El pressupost del "Fonds Public de la Direction du théâtre" augmenta un 75% i, per iniciativa de Jack Lang, Ministre de la Cultura, es crea una nova subvenció per ajudar les joves companyies a professionalitzar-se: ofereix un ajut per pagar el 40% de les cotitzacions socials el primer any de funcionament.

Vaig ajudar Laurent Carouana, llavors responsable de les subvencions de la Companyia, a redactar la primera sol·licitud i la vàrem lliurar a la tardor del 1981. L'encarregat de rebre els dossiers a París era un objector de consciència que feia el servei civil, en Didier Biche. Originari de Strasbourg, va acompanyar la Mie de Pain en la Gira al Festival de Mim d'aquella ciutat al desembre de 1981. Aquesta subvenció serà la primera que rebrà la Companyia de La Mie de Pain. El 1982, vàrem entrar en el conjunt de Companyies que rebrien els ajuts als joves grups: a partir d'aquell moment vam rebre 60 000 F anualment. D'exemples de professionalització com el nostre n'hi ha diversos en aquest moment: de fet es posa en marxa paulatinament la idea de la creació d'un mercat cultural.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## IV. L'actor abans que res.

### 4.1 La voluntat de ser un grup de teatre independent.

#### 4.1.1 Les proposicions de les institucions.

Des de la seva constitució, La Mie de Pain va triar ser una companyia independent.

No és pas que no hagi tingut ofertes d'implantació en una ciutat i de col·laboració amb estructures culturals municipals, però aquestes proposicions venien de municipis de regions franceses i suposaven el trasllat de la Companyia fora de París. Per a alguns membres de la Companyia deixar París suposava un gran sacrifici personal i com les decisions del grup es prenen per majoria, aquestes proposicions no van prosperar mai.

Recordo particularment l'oferta de l'A.T.P. (*Les amis du théâtre populaire*, associacions creades per Jean Vilar, responsables de una part de la programació dels teatres municipals) de la Roche-sur-Yon, l'any 1984, que buscava un equip professional potent per ajudar a desenvolupar l'estructura molt eficient que havia creat. L'A.T.P. tenia un públic fidel que emplenava el Théâtre Municipal, gràcies a l'encertada política de programació que havia portat a terme, i a les bones relacions amb l'Ajuntament, que recolzava la seva tasca. L'Associació buscava un grup per donar-li prestigi i més credibilitat regional, que creés els seus espectacles allà i que s'encarregués de la part pedagògica: tallers a les escoles i instituts, formació dels aficionats i creació d'espectacles didàctics per a escolars. Evidentment un ventall tant ampli d'activitats requeria una presència permanent al municipi, però per a alguns components de la Companyia una perspectiva d'aquestes característiques no encaixava amb els seus paràmetres de vida.

Aquella evolució cap a una institucionalització suposava el trencament de la dinàmica establerta de la creació col·lectiva: significava també un repartiment de les tasques, una especialització individual en l'àmbit predilecte (per exemple, la pedagogia, l'administració o la dedicació exclusiva a la creació). És evident que hauria donat un respir a la tensió de les relacions emocionals a l'interior del grup. Però un assentament regional també era un risc, transformava la fisonomia del Grup: perdíem el romanticisme de l'aventura nòmada, i com la recerca teatral es nodria de les tensions interpersonals, segurament les nostres creacions haurien agafat un caire diferent.

És difícil de saber si la tranquil·litat econòmica i la quietud mental de l'estabilització hauria impedit la dissolució final del grup. Diria que, en aquell moment, la Companyia s'estimava més la seva particular bogeria, i preferia endinsar-se en el destí incert d'agradar al seu públic.

El Grup sempre va elegir el difícil camí de la recerca i de la creació. El seu treball era pacient i artesanal. No havia perdut la il·lusió del principi de guanyar-se el públic. Volia repetir aquesta experiència inicial, plena de màgia. Aquesta és la fita que perseguia. No ens adonàvem que l'experiència original que havíem viscut era excepcional: trobar la sintonia amb el moment històric.

Amb les tècniques del màrqueting, l'èxit es configura abans de l'aparició del producte cultural. La manipulació dels gustos de l'audiència permet l'adhesió adequada a la forma proposada. Però quan aquest fenomen es produeix

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

naturalment, per reconeixement mutu, es viu un estat d'exaltació tant euforitzant que la idea d'abandonar el propòsit de convèncer el públic pel sol interès suscitat per l'obra sembla una incongruència.

#### 4.1.2 El repte de sorprendre amb el mateix.

La Companyia esdevenia molt dependent de l'acceptació del públic. La tensió que generava aquest repte era estimulante i angoixant a la vegada. Havia creat els dos primers espectacles, "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" i "*Séance-Friction*", amb llibertat i despreocupació de l'èxit. Els actors estàvem concentrats en la dramaturgia,<sup>140</sup> com trobar els recursos dramàtics adients als continguts dramàtics que volíem expressar. I estàvem convençuts que per a cada projecte havíem de buscar una resolució tècnica i estètica singular per la història que volíem contar. Cada obra és un univers únic. La ingenuïtat dels inicis es va esvaïr quan ens vàrem adonar que el públic també tenia alguna cosa a dir a partir del moment en què havia elegit aquesta Companyia com a referent. Així, ens vàrem trobar confrontats a un dilema: o privilegiar el sentit estètic de la creació nova o cedir als gustos del nostre públic que en el fons volia ser sorprès però seguint la mateixa pauta, ser sorprès amb el mateix.

Vaig viure una experiència similar amb l'espectacle "*EEUUROPA*"<sup>141</sup> quan vaig actuar per al Teatre de Guerrilla. La trajectòria d'aquest grup català té una certa similitud amb la Mie de Pain: parteix de l'anonimat per assolir de cop un gran èxit de públic. Els tres primers espectacles que crea, "*Teatre total*", "*Som i serem*", "*El directe*", posen en escena tres clowns sense nas vermell. Representen cada un a la seva manera l'autèntic catalanet. Anomenen l'estil trobat, "humor antropològic corrosiu". És crític i aporta aire fresc. El públic català es reconeix i gaudeix i se'n riu d'ell mateix. També s'enorgulleix del seu ridícul que subratlla una diferència i en el fons, l'humor específic de burlar-se de si mateix remarca la bona salut de la societat que l'accepta. L'onada sobiranista és el substrat sociològic que sosté l'èxit de la Companyia.

Amb "*EEUUROPA*", van voler crear un espectacle nou que utilitzés els recursos còmics coneguts però ampliat a un cor clownesc de 5 actors. El burlesc focalitzarà un tema polític més delicat, Europa. Ja no parlem de casa, encara que els dos actors coneguts de la Companyia, en Rafael Faixedas en el paper de l'Espanyol i en Carles Xuriguera fent de Català, no obliden el conflicte nacional.

Tres actors estrangers foren convidats a expressar-se amb la seva pròpia llengua: Sue Flack serà la Lady, Hans Richter Herr Alemany, i jo mateixa la Madame. Quim Masferrer va assumir la direcció i no actuava.

La proposta era ambiciosa. L'obra parlava dels tòpics i dels prejudicis. Es burlava d'un procés europeu convertit en un guirigall, d'una utopia enterbolida pels reflexos identitaris d'uns estats que no volen cedir el seu espai de poder. Era una visió pessimista: cada individu representa, malgrat ell, el clixé de la seva cultura. El públic habitual de la Companyia va rebre l'espectacle amb un

---

<sup>140</sup> PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain*, Armand Collin, Paris 2004 p.16: "La narrativité, la manière de raconter avec le théâtre: tel est l'objet de la dramaturgie." ('La narració, la manera de contar una història al teatre: és l'objecte de la dramaturgia').

<sup>141</sup> *EEUUROPA*, espectacle estrenat a les Festes del Tura d'Olot 2002.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

cert escepticisme. Guanyar-lo no fou fàcil. Primer de tot, no apareixien els tres actors de sempre. El tema era segurament més llunyà, menys local, possiblement més políticament incorrecte també: Catalunya se sent europea.

Un fet singular ens afecta sobretot a nosaltres, als tres actors convidats "estrangers", encara que aquesta terminologia és estranya ja que tots tres portem molt de temps vivint aquí i coneixem molt bé la problemàtica del país. Quan entrem en escena sentim com un cert recel, no la senzilla expectació del "a veure què ens farà aquest". La gent, tan acostumada a veure els tres comparses habituals de Guerrilla, de fet venia per veure'ls a ells tres, no a uns altres què no sabien qui eren. En aquell espectacle, havíem de convèncer doblement: fer valdre la nostra validesa com a actors i demostrar que la nostra presència era imprescindible per imposició del guió.

Malgrat que l'espectacle "EEUUROPA" va representar-se unes 150 vegades, Teatre de Guerrilla va considerar aquesta fita un mig fracàs i va deixar de promocionar-lo a partir de l'actuació a Noisy-le-Grand, a les afores de Paris, al Festival Les Chemins de Traverses, el 23 de març 2005. La Companyia estava habituada a fer moltes més representacions. Així mateix, algunes crítiques poc favorables deuen influir en la decisió. Teatre de Guerrilla no va repetir l'experiència d'introduir actors nous en les obres posteriors ni arricar-se en un univers diferent dels espectacles inicials.

L'espectacle següent "Fum", reprenia la recepta original, amb els tres comparses i un tema polític local.

Després el grup es va escindir, Quim Masferrer, ha guardat el nom de Teatre de Guerrilla i ha iniciat una brillant carrera en solitari. En Rafael i en Carles han creat la seva pròpia companyia, Dosics.

Sorprendre amb el mateix és un exercici ben curiós.

#### 4.1.3 El cos, el clown i la dona.

El Teatre de la Mie de Pain perseguia l'equilibri sempre precari entre la innovació i el segell propi. L'espectacle més arriscat segurament fou "*seul...les requins!*", el més original per la factura i el discurs, però també aquell que el públic va rebre amb més fredor. Recordo una actuació a Suïssa on una espectadora es va aixecar al mig de la funció i va marxar cridant que no ho suportava més. Era el moment del self service on menjàvem espaguetis estirats de la panxa d'unes rates en plàstic. L'escena era impactant i totalment justificada per l'estètica decadent, bruta i excessiva. Una part del nostre públic ho va entendre, l'altra no.

Però precisament qui era el públic que havíem seduït i que ens permetia mantenir-nos com a Companyia independent de creació?

Jean-Marie Piemme nota l'emergència d'un públic nou en el panorama cultural francès de finals dels anys setanta, i el descriu, en l'article "l'Action Culturelle à un tournant",<sup>142</sup> compostat per les noves capes socials constituïdes a França, que anomena "les nouveaux cadres moyens", espectre sociològic ampli que agrupa des del funcionari d'ajuntament al professor d'ensenyament secundari, des de la infermera a l'assistent social. Aquest col·lectiu té prou recursos

---

<sup>142</sup> Revista *Théâtre/public*, núm 42 (1981).



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

econòmics i prou temps lliure per dedicar-se als temes que l'interessen, bàsicament lligats a qüestions de societat i d'educació. Són gent informada que té inquietuds culturals. Són els representants d'aquesta franja social que trobem al capdavant de les associacions culturals que floreixen per tot arreu del territori i que tenen una gran responsabilitat a l'hora de programar actes i espectacles. Hem vist com majoritàriament La Mie de Pain entra en aquest tipus de programacions. Evidentment, aquest col·lectiu imposa nous gustos que reflecteixen les seves preocupacions: s'apassionen per l'esport i totes les tècniques d'expressió corporal com a mitjà de salut personal. Els agraden les manifestacions festives comunitàries i les experiències de grup. A més tenen una certa tendència a apreciar l'espectacularitat i participen a les propostes d'intervenció amb molt de gust. Com altra característica, s'interessen per preservar la memòria popular i en els cercles de l'animació cultural sorgeixen sovint propostes a l'entorn de la història local: recordem que l'origen de l'espectacle "*Le Bal*" és una recerca d'aquest tipus sobre el ball popular del dissabte a la nit.

Aquest públic és un receptacle favorable a les propostes de creadors del teatre gestual i visual. Això explica la multiplicació d'espectacles visuals i la popularitat dels festivals de mim. El públic manifesta una curiositat real pel cos en representació fins a tal punt que aprecia grups de dansa i teatre d'altres cultures, com la japonesa, ja que sense aquesta curiositat no podríem entendre l'èxit de programació de Shusaku&Dormu ni la introducció a França de la dansa Butoh.

Podem posar en paral·lel aquest interès i les recerques teòriques i pràctiques que porten a terme els creadors teatrals sobre l'actor, els mecanismes de la creació a l'escenari, la interrogació sobre les lleis que regeixen el cos en situació de representació. El llibre d'Eugenio Barba i Nicola Saverese "*Anatomie de l'acteur*" apareix a França el 1985. Revela les recerques de l'I.S.T.A. (International Study of Theatre Anthropology) sobre els principis de la presència escènica: dissociació de les parts del cos, equilibri/desequilibri, oposició, retenció, impuls. Recorda al públic francès la importància del mim en la seva tradició amb personalitats rellevants com Étienne Decroux. També el llibre posa en evidència que l'interès pel cos en representació és un fenomen europeu que depassa el territori francès i això explica les possibilitats obertes als creadors gestuals per exportar els seus espectacles. Per als grans creadors teatrals del moment no hi ha cap dubte: "les acteurs écrivent avec leur corps ... c'est une des lois du théâtre" afirma Ariane Mnouchkine, que diu més endavant en la mateixa entrevista: "Le théâtre doit laisser le champ libre à l'imaginaire du corps ... il doit laisser voir ce qui ne se voit pas d'ordinaire."<sup>143</sup>

Predomini del cos i escriptura teatral a l'escenari semblen els preceptes del moment i releguen a un segon pla les dramaturgies textuales escrites en solitari. Això explica la poca programació d'autors dramàtics contemporanis almenys en l'àmbit popular i la poca sortida que té el gènere de l'escriptura dramàtica quan està deslligada d'un treball amb el col·lectiu d'una companyia teatral.

---

<sup>143</sup> Dins, LECOQ, Jacques, *Le théâtre du geste*, Paris 1987 p.128 i p.130: "Els actors escriuen amb el seu cos... És una llei del teatre...El teatre ha de deixar el camp lliure a l'imaginari que neix del cos...Ha de deixar veure elements que normalment no es deixen veure".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

En aquell moment del teatre europeu, "le théâtre gestuel et le théâtre clownesque sont ... les deux formes de théâtre qui se développent avec le plus d'énergie,"<sup>144</sup> aquesta asserció d'en Peter Bu pareix molt vigent.

Una altra constatació s'imposa: la sensibilitat del moment és al vessant tragicòmic i veu l'aparició d'un personatge tradicional, el clown, però renovat per les recerques del teatre contemporani. L'origen de l'imaginari a l'entorn del personatge és incontestablement l'univers de Beckett de "*En attendant Godot*". Barrejar riure amb crueltat, riure amb situacions desesperades, riure i llàgrimes és un símptoma de l'època. "Rire aux Larmes" és el nom donat pels organitzadors al Festival del Burlesc d'Épinal '85. En aquest terreny els espectacles de Jérôme Deschamps fan pòsit i els Deschiens esdevenen immensament populars sobretot després de l'emissió de sketches per Canal+ (1990). El públic popular es reconeix en la mescla del melodrama i del burlesc.

Les tendències estètiques dominant dels anys vuitanta fins al noranta eren indubtablement el cos, el clown ... i la dona.

Arran de la revolució feminista que viu la societat occidental, a vegades amb reivindicacions visibles, sovint com un procés subterrani, assistim a una interrogació sobre les respectives màscares socials lligades a la definició de la identitat sexual.

El moment és idoni per l'expressió escènica de les actrius i ballarines que inicien diversos camins de recerca a fi i efecte de trencar els prejudicis imposats pels motllos socials: exhibició de la lletjor i del grotesc del cos femení en oposició amb els models socialment correctes de bellesa, acceptació del propi ridícul, expressió d'impulsos nascuts de l'instint profund. Les recerques de les ballarines del Butoh són significatives al respecte: en l'estat de "transe" controlat on accedeixen no hi ha lloc per a la interrogació estètica, si és bell o és lleig, correcte o incorrecte.

Amb el treball sobre el clown contemporani, les actrius troben un terreny nou per explorar. El personatge és tradicionalment masculí, la idea d'un clown femení s'ha d'inventar. Els procediments de recerca sobre el clown contemporani que esborren progressivament les màscares socials per accedir a un cert impuls inicial de l'expressió immediata de la persona són unisex. En el moment que acceptes de confrontar-te al teu ridícul i a la teva feblesa que és teva i únicament teva, el riure del públic és un alliberament de la pressió social. Si prenem com a exemple el treball de les tres actrius de "*Séance-Friction*", la interpretació era més un exercici de màscares que de clown, d'entrada. Els maquillatges imposaven una "sobredeterminació" tipificada dels personatges. I si efectivament el burlesc suposava enfrontar-se a la lletjor i al ridícul, era per posar el cos de l'actriu al servei d'un tipus social: la vamp, la soltera, la ingènua. Aquesta suposada distància entre l'actriu i el personatge era certa al principi de la recerca. Però, progressivament una evidència es va imposar: l'ambició de l'espectacle era una altra. La tria d'interpretar un personatge i no

---

<sup>144</sup> Programa de Répérages-Mime '81: "El teatre gestual i el teatre clownesc ... són les dues formes teatrals que es desenvolupen amb més energia."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

pas un altre no era innocent, responia a una característica molt personal de l'actriu que s'expressava en aquest joc. Aprofundir en el descobriment de la feblesa inicial intrínseca de la persona com a ésser únic i acceptar de posar-lo en evidència davant del públic propulsava l'actuació a un nivell més alt. En aquest punt descobríem el potencial expressiu inèdit que ofería el clown contemporani.

En relació amb l'espectacle "*Séance-Friction*", una altra perspectiva interessant s'investigava: la interrogació sobre les màscares socials lligades a la identitat sexual és un punt fonamental de l'espectacle. Dos personatges canviaven de sexe durant l'espectacle; la vamp del principi esdevenia un home madur de 50 anys i el despistat marginat es revelava com una burgesa pàmfila. Tan l'actor, Jean-Marc Molinès, com l'actriu, Léa Coulanges, interpretaven un travesti, femení per Jean-Marc, masculí, per Léa. És cert que el travesti és un personatge tradicional de la *Commedia dell'Arte*, però el tractament aquí és diferent: no és simplement una disfressa que serveix l'acció, és una interrogació sobre la identitat sexual. Entrem en el territori ambigu dels éssers andrògins.

La Mie de Pain no era l'única companyia en explorar la complexitat de la identitat sexual. Molts espectacles posaven en escena personatges ambigus: Jérôme Deschamps mateix, actua sempre com a clown femení. En els seus primers espectacles, on fa d'actor a més de director, vesteix sempre faldilla i bata, presentant el seu clown de temperament resolutament masculí, però vestit de dona poc agraciada. La barreja és curiosa, perquè en cap moment es pot pensar que és una dona, però la imatge que presenta, ho dona a entendre. La dona i la identitat sexual són temes recurrents en l'imaginari de l'època.

Tan l'estètica dels espectacles de la companyia, la vessant tragi-còmica, el predomini del gest, com la temàtica, la identitat sexual, el clown femení responien a les tendències del moment. L'adhesió del públic permetia la persistència del grup independent.

Malauradament, la tendència general de la societat a convertir "l'Exception Culturelle", segons la terminologia usada aleshores per qualificar la preservació del sector de la cultura de les temptacions del "mercat", en justament una "indústria cultural", no facilitaria l'existència dels grups independents que no tenien prou capacitat comercial. Poc a poc la tendència serà assimilar els grups independents al concepte d'empresa privada. I si bé La Mie de Pain tenia bastants habilitats per administrar-se, el que no tenia era prou mentalitat empresarial: la idea de buscar espònsors privats, d'espavilar-se amb crèdits bancaris i fer malabarismes financers era simplement fora de context.

Els grups que varen triar una implantació regional en aquest moment varen fer una elecció molt més assenyada, com el Royal de Luxe que es va implantar a Nantes en aquells anys i va prosperar.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 4. 2 La singular rellevància del lloc d'assaig i com donar temps al temps.

### 4.2.1 L'atmosfera dels llocs d'assaig.

La Mie de Pain es considerava sobretot un equip de creació i en aquest cas diria que la creació pròpia s'havia convertit en l'obsessió del grup.

Per això, els espectacles més potents de la Companyia "*Séance-Friction*" i "*seul...les requins !*" expliquen vivències de grups tancats a l'escenari i com a obligats a crear. Simplement parlàvem de nosaltres mateixos, de la nostra ben particular bogeria. Mirant la trajectòria del grup amb perspectiva, diria que simplement experimentàvem un procés inherent i paradoxal a tot teatre: el fenomen de l'assaig.

Si ens parem a pensar, és força curiós que el teatre que s'adreça al món es generi lluny del món. Si la funció del teatre és prendre el públic com a testimoni, no per increpar-lo, ans per desvetllar les seves inquietuds sobre el present històric, la fase reflexiva que el crea es fa en assajos que aparten els artistes de la vida normal, en llocs tancats i aïllats, amb autarquia. El fenomen de la creació requereix obligatòriament aquest temps d'exili voluntari ? El grup de La Mie de Pain tenia la tendència a tancar-se sobre sí mateix fins a tal punt que va arribar a refusar possibilitats de treballar en contextos diferents : Pierre-Jean Valentin ens havia ofert treballar amb ell en un projecte a Alemanya sobre la Primera Guerra Mundial, i Jean-Marc Molinès recorda una proposició de Jacques Fabbri.<sup>145</sup> El grup sempre va optar per la continuïtat en la recerca pròpia, en un recolliment gairebé monacal en llocs d'assaig que ja per si mateixos estaven apartats o si més no, al marge de les institucions culturals.

Vam muntar "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" en una fàbrica ocupada pels obrers, a Saint-Ouen, al cor del mercat dels encants, "Les Puces" de Paris. Els treballadors de la Impremta Chaix estaven en lluita des de feia molts anys i el Comitè Obrer d'Ocupació ens havia deixat dos espais: un d'ampli que servia de sala d'assaig i un de més petit que utilitzàvem com a magatzem d'accessoris. El grup havia pintat i emmoquetat l'espai principal. Gilbert Épron recorda com fèiem footing d'escalfament al mig de les màquines dels tipògrafs. Vam produir totes les altres creacions de la Companyia, a Antony, una ciutat dels afores de París, a la Cité Universitaire, davant per davant del parc del Castell de Sceau. Encara que ho poguéssim semblar, no era un lloc oficial: el teatre estava abandonat i servia de tant en tant, molt esporàdicament, per fer sessions de cinema per als estudiants. Podíem passar dies sense veure ningú exterior al grup, cap estudiant, cap administratiu. Les úniques persones de la Cité amb qui parlàvem eren les senyores del servei de la Cafeteria.

El teatre estava en desús: hi havia molt pocs focus penjats, però l'escenari era bastant gran i la relació públic-sala era bona. El lloc s'havia convertit en el nostre santuari: podíem viure allà en autarquia. Al migdia, hi havia servei de menjador a la Residència que podíem utilitzar i travessant el carrer, tot el Parc de Sceau per córrer i entrenar-se abans de començar els assajos. També podíem disposar d'una sala darrera l'escenari on deixàvem els decorats i l'atrezzo dels espectacles. Allà, quan no hi havia "bolos", seguíem el nostre

---

<sup>145</sup> Testimoni adjunt de Jean-Marc Molinès.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

ritual de creació: per començar, una estona de footing i un escalfament acrobàtic que dirigia Gérard Chabanier, com a ex-alumne de l'escola de circ Fratellini, després venien uns exercicis teatrals que un de nosaltres preparava per torns, seguits de la recerca de personatges i dels gags, un de nosaltres fent d'ull exterior, un altre anotant els resultats, i acabàvem amb un treball de reflexió sobre la història en comú. El caràcter auster i sistemàtic de les sessions donava fruits: al final, hem assolit un gran nivell com actors i les nostres creacions no deixaven indiferent cap espectador.

El teatre de la Cité universitaire d'Antony, atrotinat, silencios i polsegós, esdevingué còmplice de les nostres creacions. Dos obres del grup tenen com a decorat el teatre real, lloc de la representació: "*Séance-Friction*", relata les desavinences d'una orquestra en ple concert, "*seul...les requins*", explica uns assajos d'un grup de teatre fossilitzat. La situació de la ficció, en aquests dos casos, es desenvolupa en el temps real de l'espectador. I el lloc és un element poètic imprescindible de l'estètica de l'obra.

El fet que cada dia ens tancàvem per assajar en un teatre vell i oblidat influenciava inevitablement el nostre imaginari. Teníem aquesta sensació de viure al marge del món, quan assajàvem. Al contrari quan anàvem de gira, érem al bell mig de l'esdeveniment. Vivíem la paradoxa d'estar a la vegada aïllats i el centre d'atenció. Quan assajàvem a Antony, comptàvem els diners però quan fèiem bolos, podíem gaudir d'uns privilegis envejables, com dormir en hotels de IV estrelles, estar convidats per l'Ambaixador de França, com va passar a Addis-Abeba o a Hong-kong i fer els turistes durant uns quants dies, com per exemple quan vàrem estar a Venècia per plaer, aprofitant unes representacions a Itàlia. Tinc encara un record del sopar molt divertit d'aquest vespre de primavera del 1982, on gaudíem feliços d'estar junts: una foto sobre una capsa de llumins, regal del restaurant.

Vivíem l'experiència singular de trobar-nos entre dos mons: el recolliment i el punt de mira, la solitud austera i la disbauxa comunicativa, el marge i la institució.

Llegint l'obra de l'antropòleg Victor Turner, m'adono que vivíem una etapa de "liminalidad", que ell defineix com "un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, puede contemplarse potencialmente como un período de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la cultura en que se produce."<sup>146</sup>

Turner estudia l'oscil·lació que existeix entre l'estructura d'una societat i l'aportació dels individus i dels grups que des de la liminalitat la contesten. Constata que "lo cierto es que ninguna sociedad puede funcionar adecuadamente sin esta dialéctica."<sup>147</sup> Turner explica que la societat refunda en reclassificacions periòdiques la seva percepció de la realitat, basada en la relació amb l'altre, amb la natura i amb la cultura i que les aportacions dels individus marginals tenen una gran importància en aquest procés.

Turner centra primer la seva anàlisi de la liminalitat en els casos individuals de crisis vitals, com ho són els ritus de transició, els moments de canvis d'estat, de

---

<sup>146</sup> TURNER Victor, *El proceso ritual*, Versión castellana de la Editorial, revisada por Beatriz García Ríos, Taurus, Madrid 1988 p.171.

<sup>147</sup> Ibid., p.135.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

posició social, o d'edat. Però també relaciona el fenomen amb la "Communitas", forma típica dels moviments socials que qüestionen el "sistema estructurat, diferenciado, y a menudo jerárquico".<sup>148</sup> Cita els moviments monàstics i mendicants del cristianisme, el moviment hippy. I subratlla "la naturaleza espontánea, concreta e inmediata de la Communitas, en oposición a la naturaleza regida por la norma, institucionalizada y abstracta de la estructura social". Remarca que "la Communitas tiene un aspecto existencial; implica al hombre en su totalidad en su relación con otros hombres considerados también en su totalidad" i "que sus productos son el arte y la religión más que las estructuras políticas y legales ... los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, observadores periféricos."<sup>149</sup> Els valors morals de la Communitas són la igualtat, el companyerisme, la humilitat i aspiren a recordar "el debido reconocimiento a un vínculo humano esencial y genérico, sin el que no podría existir ninguna sociedad."<sup>150</sup> Turner cita Hume i el seu "sentimiento hacia la humanidad."<sup>151</sup>

Experimentàvem una situació similar a Antony: en un teatre apartat de l'esfera institucional, en un suburbi de Paris, immersos en una creació col·lectiva que exigia de nosaltres una dedicació exclusiva i una gran concentració, intentàvem expressar la nostra visió del present històric i esperàvem que els nostres contemporanis s'hi reconeguessin. Des del marge, la societat es pot observar i jutjar millor: en un cercle petit i còmplice, les noves formes artístiques neixen i després s'expandeixen.

A la llum d'aquesta experiència, m'agradaria expressar un punt de vista personal: per la bona salut d'una societat oberta i evolutiva, crec que la institució no pot ser present a tot arreu, ha de deixar espais per una expressió lliure i jove que se li escapa per principi, però que, a canvi pot afavorir la seva regeneració. Els espais alternatius són una necessitat.

La institució és rutinària i tendeix a la inèrcia: és lògic si pensem que representa la llei establerta i els costums. Genera tranquil·litat i seguretat, de manera que ningú involucrat en ella prendrà el risc de moure les coses. Els canvis, les formes noves que la fan evolucionar vénen de fora, de la gent que pertany a la perifèria.

Turner parla d'"un proceso dialéctico" i que la societat es "revitalizada por su experiencia de la Communitas".<sup>152</sup>

Podíem mantenir durant molt de temps aquest recolliment? El Grup va estar 10 anys a Antony. Va crear 5 espectacles allà, des de "*Séance-Friction*", l'exitosa òpera prima de les més de 1000 representacions, fins a "*Les plombs d'or*", l'espectacle del trist final, estrenat i poc comprat. Segurament és un bon rècord i podem concloure que l'aïllament propiciava un rendiment satisfactori malgrat el desgast final.

Personalment, aquesta falta d'obertura cap a l'exterior, em va oprimir particularment a partir d'un moment precís, determinat : va ser just després de la creació de "*seul ... les requins !*". Em vaig sentir buida; buida fins i tot per

---

<sup>148</sup> Ibid., p.103

<sup>149</sup> Ibid., p.133.

<sup>150</sup> Ibid., p.104.

<sup>151</sup> Ibid., p.117.

<sup>152</sup> Ibid., p.135.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

crear a l'escenari personatges nous. No vivia res fora del grup i aquesta absència de vivències personals perjudicava finalment el mateix procés de creació. A més tenia la sensació que havia invertit molt de mi mateixa en l'última creació, i si hi afegim un acolliment més aviat fred per part del públic així com la sensació que el Grup no defensava prou l'espectacle, tot el context em va fer dubtar de les meves capacitats i de les capacitats del Grup mateix. No vaig participar en els processos creatius ulteriors, i simplement vaig continuar com a actriu de "*Séance-Friction*". Crec que tots els membres de la Companyia han viscut en un moment o l'altre un sentiment similar: fatalitat de tot procés de creació o especificitat de La Mie de Pain ? Em sembla que l'absència d'obertura a l'exterior va acabar ofegant el grup.

#### 4.2.2 El temps, un factor vital del procés creatiu.

El Grup necessitava aproximadament dos anys per crear un espectacle. És veritat que durant aquest període, també actuava i que l'organització administrativa de la Companyia, com la preparació de les gires ocupava una part del temps. Fèiem al voltant de 100 actuacions a l'any. Quan no estàvem de "bolos", preparàvem el nou espectacle.

Quan vèiem que el final del procés de creació s'apropava, fixàvem una data d'estrena, com va ser el cas per "*seul...les requins!*" a la primavera del 1984. Vàrem estar una setmana en residència al Centre cultural Les Salorges de Noirmoutier per arrodonir l'obra. Coneixíem el programador i la idea d'estrenar un espectacle sobre l'aïllament justament en una illa ens commovia. Fixar una data, volia dir accelerar el ritme dels assajos a la recta final. En aquest punt, es tractava de pujar el llistó de la interpretació, polint els personatges, agafant la mecànica rítmica correcta del conjunt i sentir-se lliure com a actor per deixar pas a troballes del moment davant del públic.

Donar temps al temps era tot un luxe, si ho considerem amb un punt de vista d'estricta eficiència econòmica. Però era una necessitat per deixar madurar la creació, permetre els replantejaments estètics i dramàtics, i fer créixer els personatges. Pensar una forma nova per contar la història desitjada suposa paciència, si volem qualitat i el virtuosisme interpretatiu s'exercita diàriament.

Voldria subratllar també que el procés creatiu no està acabat el dia de l'estrena: una nova etapa comença amb el públic. Una obra vol el seu temps de rodatge amb el públic amb qui ha de jugar i sense la força d'aquest partenaire perd la seva raó de ser. Crec que són necessàries unes 20 representacions per assolir la bona tònica d'un conjunt i permetre a l'actor de trobar-se a gust en el seu paper.

Molt sovint, les obres estrenades no tenen l'oportunitat de créixer davant del públic i són abandonades abans d'haver pogut desplegar totes les seves potencialitats.

Nosaltres revisàvem l'espectacle en funció de les reaccions del públic, corregíem ritmes i afegíem situacions si la gent tenia dificultats per seguir la trama. També retallàvem moments a vegades graciosos per guanyar eficàcia còmica. Per crear, prendre el seu temps és important. Les presses no permeten agafar distància, revisar, qüestionar, afegir, borrar i sintetitzar.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

L'espectacle un cop fixat tenia una evolució subtil: els actors i actrius en joc davant d'un públic còmplice trobaven petits matisos emocionals, detalls de gestos i gags sorgits de l'energia del moment que enriqueixen la proposició inicial. La confiança en el company d'escenari permetia seguir-li la beta si un dia inspirat improvisava una variació interessant, petita digressió del guió fixat. Així l'obra mantenia la frescor dels inicis amb aquestes sorpreses que ens divertien a nosaltres mateixos. Recordo dos d'aquells moments de gràcia. A l'espectacle "Séance-Friction", Philippe Barrier actuava el patètic personatge que sempre es vol fer el graciós. En el transcurs d'una representació, sense voler, va topar de cares amb la mampara que delimitava els laterals, mentre sortia d'escena. El públic va tronxar-se de riure. Després, cada vegada que sortia d'escena, repetia el mateix gest, aquesta vegada intencionadament, com si xoqués amb la mampara un altre cop. Llavors es girava foteta cap a nosaltres, l'orquestra, i es posava a riure. Nosaltres continuàvem impertèrrits, aparentment la seva broma no ens havia fet cap gràcia, però el públic reia del fracàs de la seva juguesca. Al final de l'espectacle, al moment de l'esbojarrat desfogament de l'orquestra, Philippe esdevenia el gos del meu personatge. Caminava de quatre grapes i jo el tenia lligat amb una corretja. Sortint tot dos d'escena, es va aturar de cop a la mampara. Vaig actuar la sorpresa de la mestressa que queda clavada en el seu moviment, per la parada en sec de la seva mascota. Vaig tornar doncs a entrar en escena per veure com aixecava la cama per pixar com un gos al cim de la maleïda mampara. Contenta li vaig acariciar el cap, ell feia el gos que remenava la cua i gairebé em fa caure, aixecant les potes de davant per saltar-me al damunt. El públic no parava de riure. Vàrem incloure a l'espectacle fixat la resolució final de la seqüència, la història del gos i de la mestressa: no tots els teatres tenen mampares per càmera negra, i així doncs no podíem afegir els gags de Philippe i dels seus cops al cap. Només el públic d'aquesta memorable representació va gaudir de tota la seqüència i de la frescor de l'invent del moment.

L'altra anècdota va tenir lloc a Girona. Actuàvem al Parc de la Devesa a l'aire lliure, davant per davant de les gàbies de paons reials. Cada vegada que l'orquestra s'esverava, els paons cridaven "Leooo, Leooo", el crit que fan quan s'espanten. Gilbert Épron, imitant-los, els va respondre amb el mateix só "Leooo", i tota l'orquestra va seguir cridant "Leooo", a cada manifestació d'histerisme. Sabíem aprofitar les oportunitats del moment present per jugar amb elles. Escoltar el públic, escoltar el company, deixar pas a l'imprevist: podíem improvisar bé perquè portàvem molt de temps treballant junts i actuant. Penso que sovint els *media* tenen un prejudici negatiu sobre el temps: les coses semblen sorgides de cop, sense passat, néixer del miracle del moment, i existir només quan els periodistes les descobreixen finalment. Quan Catherine Mouchet va tenir un èxit important al cinema amb "Thérèse" al 1986, vaig llegir articles que deien que venia del no res i que de cop, per una revelació quasi màgica, havia esdevingut una gran actriu. El cert és que Catherine feia 10 anys que es formava com a actriu, a l'Escola Dullin primer i al Conservatori Nacional després. Havia participat a la creació de "Blanche-Neige au royaume de Fantochie", actuat a La Mie de Pain al carrer i havia fet unes 200 representacions amb nosaltres. De fet, el seu èxit no era tan una revelació, sinó la consagració d'un recorregut pacient i d'un treball personal persistent.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El temps és un factor a tenir en compte quan parlem de la formació de l'actor. Crec que calen almenys 5 anys per formar un actor que conegui prou bé el seu ofici. I la seva formació no ha de ser únicament acadèmica. L'escola és important per donar les bases tècniques corporals i vocals, desenrotllar la imaginació i la sensibilitat, conèixer el llegat de la tradició. Però sense el contacte amb el públic, l'actor no pot realment entendre el seu art. És la dificultat: aquest ofici s'aprèn fent-ho. La gran qüestió no seria tant quina escola és la millor per formar un actor, sinó com permetre als joves de crear espectacles i que puguin ensenyar-los unes quantes vegades al públic per practicar la interpretació.

### 4.3 Un equip d'horitzons diversos i el mètode de la improvisació.

#### 4.3.1 Un equip relativament estable.

El Grup de La Mie de Pain era molt heterogeni, amb personalitats singulars i fortes que provenien d'horitzons diferents.

La meitat del Grup venia de Paris i la seva regió, l'altra meitat de fora. Robin Renucci et Jean-Marc Molinès venien d'Auxerre, de la regió de la Borgonya, Marie-Noèle Bordeaux de Tours, dels països de la Loire, Léa Coulanges era originària d'Avignon i Philippe Barrier havia passat una gran part de la seva infantesa en diversos països africans.

Que Léa fos d'Avignon va ser una gran sort, ja que cada estiu que estrenàvem espectacle al Festival, teníem la possibilitat d'allotjar-nos a la casa del "Papé", la casa del seu avi a Entraigues, distant d'uns 20 Km d'Avignon mateix, inocupada la resta de l'any però que la seva família deixava a la nostra disposició per la durada del Festival. A l'època del Festival, no és gens fàcil trobar un allotjament per 10 persones a bon preu i certament el Grup apreciava aquesta estància en un poblet de la Provence, suficientment apartat de la ciutat per donar un aire de vacances i suficientment aprop per assumir bé la feina de perseguir els programadors.

El pare d'en Philippe era agregat cultural al Ministeri d'Exterior. Ens va ajudar a organitzar la magnífica gira per l'Àfrica de l'Est del 1987, que ens va portar a Kènia, Djibouti, Somàlia, Etiòpia, Rwanda i Burundi, Seychelles, Maurici, Madagascar i la Réunion. Qui avui dia pensaria actuar al Centre cultural italià de Mogadiscio?

Molts amics i les nostres famílies recolzaven les iniciatives del Grup: Gilbert recorda com el meu pare ens va deixar el seu taller a Drancy per construir l'escenografia de "*seul...les requins!*".<sup>153</sup>

La nostra formació inicial també era diversa. Alguns teníem una titulació universitària: Catherine Mouchet era llicenciada en filosofia, Marie-Noëlle en llengua anglesa, Jean-Marc Molinès havia cursat una diplomatura d'Arts escèniques i jo mateixa acabava una "Maîtrise" de Lletres modernes. Els altres tenien el nivell del Batxillerat i s'havien format d'una manera més autodidacta, a través de les Arts Plàstiques (Gilbert Épron), a través de la música (Laurent Carouana, Philippe Barrier, Gilbert Épron, Cécile Boyer), a través de la dansa

---

<sup>153</sup> Testimoni adjunt de Gilbert Épron.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

(Hélène Gustin). Gérard Chabanier era alumne de l'Escola de circ d'Annie Fratellini i havia estudiat "Les Variétés" al Petit Conservatoire de Mireille. Tots, excepte Léa, havíem fet l'Escola Dullin. Léa venia del teatre amateur i havia seguit els cursos de formació de La Jeunesse et des Sports, impartits per René Jauneau, animador del Festival de Valréas, al departament de Vaucluse.

La formació de base dels membres del Grup era rica i variada, ja que podíem aprendre els uns dels altres, si posàvem els nostres coneixements en comú.

El nucli del grup va romandre relativament estable durant aquests 10 anys de creacions. Evidentment hi havia moviments, érem joves i diversos camins s'obrien davant nostre: Catherine Mouchet va deixar el grup el 1981 i Cécile Boyer el 1982. Marie-Noëlle Bordeaux va formar part del grup de 1982 a 1987. En aquest moment va entrar Hélène Gustin. Jean-Marc Molinès va marxar el 1989, Léa Coulanges i Gilbert Épron el 1990. El meu cas és particular: vaig deixar de participar en els processos de creació dels nous espectacles el 1985, però vaig continuar formant part de la Companyia fins a febrer de 1989. A principis dels anys 90, el declivi del Grup com a companyia productora d'espectacles era previsible: a partir de 1993, Laurent Carouana i Gérard Chabanier varen mantenir el nom i l'estructura d'associació per promoure cursos de pedagogia teatral.

Evidentment hi havia conflictes d'ambicions, però mai cap personalitat ha pogut imposar-se durablement com a líder indiscutible de la Companyia : era una particularitat del grup que comentàvem de vegades entre nosaltres mateixos. Altres grups tenien aquesta figura: J.L. Courcoult era el director incontestable de Royal de Luxe i Les Deschiens era la Companyia de Jérôme Deschamps, que havia inventat l'estil dels espectacles.

#### 4.3.2 La improvisació o la dramaturgia de l'espontaneïtat.

El nostre mètode de creació es basava en la improvisació, que potencia l'imaginari dels actors i actrius, i suposa virtuosisme interpretatiu. El fet que érem una "Troupe", que portàvem anys treballant junts ajudava certament a l'èxit d'un mètode que suposa que, partint d'una idea embrionària, es construeix el guió i els personatges a mesura que s'assaja. Perquè funcioni bé, ha d'existir una bona complicitat entre els components del Grup.

La *Commedia dell'arte* és a l'origen del mètode: els actors i les actrius d'aquest gènere fundador d'una tradició important del teatre occidental desenvolupaven les seves actuacions a partir de situacions establertes en un guió esquemàtic conegut (*canovaccio*), a partir del qual improvisaven textos i gestos davant del públic. Els personatges tipificats permetien que l'actor o l'actriu sabés quin llenguatge i quina emoció havia d'utilitzar.

La nostra manera de fer era diferent de la *Commedia dell'arte*: davant del públic, presentàvem un espectacle fixat, llevat d'uns quants gags que podien sorgir de l'emoció del moment. Però fèiem servir la improvisació per construir la història i els personatges que s'havien d'inventar.

Per a cada espectacle l'impuls original era diferent i els recursos dramàtics descoberts també ho eren, però la metodologia tenia punts en comú: posar-se

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

d'acord primer en un tema o una història que volíem explorar, després improvisar personatges i determinar les situacions que permetien trobar les seves possibles relacions, anotar les proposicions, fer créixer aquelles que eren més sucoses, enganxar i comprimir per donar sentit i ritme al conjunt, parlar del plantejament argumental, reordenar i assajar fins a obtenir una llibertat de joc que permetés la lliure circulació de les emocions amb el públic.

L'estat mental predominant en el joc és el "deixar anar", deixar fer, acceptar els impulsos, veure fins on et porten. Sovint l'atzar entra com a factor determinant de les troballes.

Recordo quan treballàvem l'entrada en escena d'Huguette Grue, el meu personatge de "*Séance-Friction*". Explorava el comportament d'una solterona histèrica, que apareixia carregada amb una voluminosa caixa, i entre crits i gesticulacions explicava que s'havia perdut en els corredors del teatre. Gilbert que actuava un personatge introvertit i bastant entremaliat ja estava assegut al seu lloc a escena i semblava a priori que no havíem de tenir cap relació. Un dia, guiada per una intuïció, vaig parar la vociferació, per anar cap a ell i senzillament estendre li la mà per saludar-lo.

"Bonjour Monsieur Franck!"

Evidentment ell em va ignorar i vaig tornar al meu monòleg. Doncs aquest gest quasi anodí sempre ha fet riure. Entrava en joc una qüestió de "timing": la velocitat del gest i de la paraula parava en sec i era seguida d'una tranquil·litat estranya per tornar a la velocitat. També il·lustrava un contrast de personalitat, l'introvertit i la histèrica, que feia gràcia.

Parlant de l'atzar, el joc de les sabates del mateix espectacle va néixer així. Fent el gest de creuar les cames, la sabata d'una actriu va sortir volant un dia. Seguint l'impuls del seu paper, el director d'orquestra "faldiller" de mena, Gérard Chabanier, la va agafar per acaronar-la. En aquest moment tots els altres membres de l'orquestra varen llançar la seva sabata amb el mateix objectiu, per fer-se-la acariciar. Gérard recollia histèric totes les sabates. A l'espectacle definitiu, la resolució era més subtil. El cap d'orquestra ordenava a l'orquestra de recuperar la seva sabata, Philippe Barrier no trobava la seva i la buscava saltant sobre un peu, el peu equivocat, el del mitjó blanc.

És a base d'improvisacions i de reflexions col·lectives sobre la dramaturgia que els guions dels espectacles es construïen. Cada espectacle, però, té la seva especial trajectòria.

L'elaboració de "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", funcionava encara com un taller i Yves Kerboul era present a tots els assajos. L'estil havia estat inventat en els espectacles anteriors. Provenia del treball d'estilització gestual i de cor. El joc era coral i els actors actuaven molts personatges. El teatre era èpic i no dramàtic, per això la trama era un conte conegut: l'espectador no focalitzava la seva atenció en una història que coneixia sobradament, sinó que es fixava sobre com s'explicava el conte. Un narrador intervenia per recordar els episodis i seguien diversos quadres paròdics, amenitzats per intermedis musicals en viu. Vàrem improvisar explicant a la nostra manera amb pocs accessoris els diferents moments del conte. Yves Kerboul provocava i guiava la nostra imaginació. La tria dels accessoris era fonamental; tot el material estava relacionat amb els lavabos i l'utilitzàvem amb un altre propòsit; els orinals com a barret dels guàrdies, les baietes com a ceptres etc... En la nostra visió irònica

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

del conte, la Blancaneus es quedava amb els set nans, refusant la seva evolució cap a l'adolescència i la sexualitat. Al contrari de la moralitat del conte original. Nosaltres preferíem la infantesa i la seva fantasia.

“*Séance-Friction*” té un procés d'elaboració molt interessant. Prové d'un espectacle de clowns anterior elaborat per Robin Renucci, Gérard Chabanier et Gilbert Épron “*Les Brancolis*”, nascut de la fascinació que Gérard Chabanier tenia pel burlesc de les pel·lícules del cinema mut. Havien creat un espectacle de gags molt eficient de 40 minuts on els seus talents de Gagmen s'esplaiaven. Quan es va posar la qüestió de fer un espectacle nou després de “*Blanche-Neige*”, a en Laurent Carouana i a mi se'ns va acudir la idea d'estendre a una orquestra la proposició dels tres clowns músics, i la vàrem proposar al grup. La generositat artística de Gérard i Gilbert de cedir la seva creació al Grup va permetre crear un ambient propici a l'eclosió d'un treball real d'equip en col·laboració, on tothom es va posar al servei de tothom. Quan vam tenir dues hores de material improvisat, vam fer venir Yves per destriar les proposicions i reglar la direcció.

A “*Séance-Friction*”, no es va plantejar el problema de la història amb l'acuitat que es posaria en els espectacles posteriors perquè l'espectacle recolzava en el talent de Gérard i Gilbert per trobar gags, l'habilitat dels altres actors a trobar *lazzi* en relació amb personatges elaborats a partir de la seva pròpia personalitat i el funcionament de l'equip que feia ofici de dramaturg amb ull crític, per explicar la història d'una orquestra que es rebel·la contra el poder del seu director. El treball dramàtic del Grup es va centrar en el significat: darrera de la mecànica dels gags, com explicar la interacció del poder i de la revolució.

A partir de “*seul ...les requins !*”, ens vam confrontar amb el problema de quina història explicar, quin univers traduir, què explicar del món contemporani i de nosaltres mateixos. Gérard tenia un petit text elaborat a partir de “*Lord of the Flies*” de William Golding. Per procediment metafòric i a base de treball escènic, els nens perduts sobre l'illa deserta han esdevingut nosaltres mateixos, comediantes aïllats al bell mig de la seva pròpia creació i oblidats del món. Com a autor, només podíem parlar de nosaltres mateixos. “*seul ...les requins !*” posava en qüestió la nostra utilitat, la nostra bogeria de creadors i també il·lustrava el nostre plaer intacte per actuar. Yves va intervenir al final del procés per posar racionalitat en un gran poema col·lectiu que era el crit del cor d'un grup desemparat davant la seva responsabilitat de respondre a les expectatives d'un públic que l'esperava.

Amb “*seul...les requins!*”, el còmic esdevé esperpèntic. És aquesta vena que “*Terminus-Hôpital*” desenvolupa. Volen fer riure sobre una situació tràgica. La mort i la malaltia. Un doctor força tronat vol provar remeis nous sobre uns malats bastant indisiplinats i d'una energia vital desbordant. La idea de “*Star-job*” va néixer quan el Grup va actuar a Nova York, del contacte amb la gran ciutat del liberalisme.<sup>154</sup> Aquests dos espectacles varen seguir la mateixa manera de creació, improvisant i fixant progressivament les troballes.

---

<sup>154</sup> Vegeu Testimoni de Gilbert Épron.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Per crear els personatges fèiem servir el mateix sistema, la improvisació. Coneixíem bé la tècnica de la màscara: posar el cos i les emocions al servei d'un arquetip de la condició humana. De totes les possibilitats de la conducta social, la màscara en destria una i delimita un referent humà concret: el seductor, el fals, l'ingenu, l'autoritari... Els personatges són dibuixats corporalment dins l'espai escènic, amb actituds i moviments característics. La veu s'acorda o no a la imatge donada. A vegades actuar la "Contra-màscara", és a dir l'emoció contrària a la impressió corporal inicial provoca sorpresa i incrementa l'interès de l'espectador.

No vàrem utilitzar directament màscares per crear els nostres personatges, però sí que teníem al magí els procediments tècnics lligats a aquesta disciplina. Partíem de la idea que l'actitud corporal significa una tendència emocional. Segons les parts del cos que propulsen el moviment d'un personatge, es pot dibuixar una mentalitat. Si és el cap que mana el cos, dona una imatge de persona capficada o intel·lectual, si són els malucs que es mouen, tindrem una forta impressió de sexualitat. Els moviments de la columna vertebral poden caracteritzar un ésser tancat sobre si mateix si fem l'esquena rodona, o al contrari si obrim excessivament el tronc endavant, obtindrem una impressió d'optimisme com la del fatxenda satisfet i orgullós de si mateix. El ritme també influencia la percepció que l'espectador té: el personatge és lent o ràpid, la seva energia corporal l'impulsa de baix a dalt amb passes alades o al contrari de dalt a baix, donant la impressió de pes. Es pot bellugar de dreta a l'esquerra com Popeye, donant la idea d'un panxacontent. No sé si aquestes observacions són vàlides a la vida real per conèixer la persona que tens al davant. Crec que la vida real de la persona és més complexa. Però són un recurs interessant per començar una recerca sobre un personatge teatral que és una estilització de la realitat.

L'actor o l'actriu escollia un arquetip humà a explorar. Per exemple, a "*Séance-Friction*", Lea Coulanges, fascinada des de sempre per Marilyn Monroe, tenia tot el ventall de la seducció femenina per conrear: vestits, manera de caminar i de parlar, mirades, expressions facials. Es tractava de recrear la imatge externa per captar després el significat emocional que implicava la postura. Els accessoris estaven relacionats amb les dèries dels personatges: el meu personatge a "*Séance-Friction*" no pot separar-se de la bossa de mà, i Ginette Boudache, la mare autoritària de "*seul...les requins!*", fa durant l'obra un jersei de punt. Si no teníem màscares, el maquillatge expressionista recalrava les característiques del tipus humà: per exemple, Philippe Barrier a "*Séance-Friction*" porta un maquillatge clàssic de clown, ja que el seu personatge, Bernard Martin, és un bromista que sempre falla la broma. A "*seul...les requins!*", el vestuari realçava el grotesc d'una galeria de monstres: sóc una actriu petita, el barret enorme que duia a l'obra, feia el cap del meu personatge molt més gros, de manera que Ginette Boudache semblava un barret amb potes. Gilbert portava una dentadura postissa de dents tortes i negres que deformava la seva dicció i feia de les intervencions vocals del seu personatge, Gégène, una festa còmica.

La tria de l'actor o l'actriu d'interpretar un personatge no era casual: volia dir revelar un univers mental que ens feia gràcia, potser expressar angoixa o al

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

contrari desitjos. Huguette Grue de *“Séance-Friction”* neix de la voluntat que tenia en aquell moment de dominar la tímida que em molestava i d'acabar amb el reflex de tancament sobre mi mateixa que m'impedia una relació harmònica amb el món. Crear una històrica frustrada espantava els meus temors. Gérard Chabanier fent de director d'orquestra desmitificava els seus desitjos d'autoritat. I Laurent Carouana que somiava ser un gran seductor es burlava d'ell mateix. Després, el treball corporal estilitzava les actituds i els moviments característics dels personatges. Els vestits i els accessoris desemmascaraven les seves manies.

La mecànica de la comèdia es recolzava sobre l'interès que suscitaven els personatges. Eren la substància de la falla. I un dels mitjans per crear gags. Un gag que desvetlla la personalitat d'un personatge és un *lazzo* dins el vocabulari de la *Commedia dell'Arte*. És un intermedi gestual, amb objecte o sense, que solament revela unes qualitats intrínseques del personatge. L'exemple més conegut és l'episodi d'Arlequí i de la mosca. La mosca empenya Arlequí, ell la caça i al final se la menja. No aporta res a la trama de la història, però explica una característica de l'Arlequí, ell passa gana. El *lazzo* és una digressió divertida i il·lustradora de l'univers del personatge. La presentació dels personatges de les obres de la Mie de Pain era un seguit de *lazzi*. Uns quants *lazzi* eren gags d'objectes. A *“Séance-Friction”*, Jean-Marc Molinès apareixia i es treia un penjador de l'americana, posant en evidència que Raoul Glauck que representava, era un despistat. A *“Seul...Les requins!”*, Pavlov, el personatge de Gérard Chabanier, es rascava el sexe per encendre la cigarreta, i atraure així l'atenció sobre la seva ambigüitat sexual. Un *lazzo* podia ser únicament gestual, com els jocs rítmics de Gilbert amb la caixa de música al principi de *“Séance-Friction”*, o la seva particular gesticulació per sortir del sac de dormir al principi de *“seul...les requins!”*.

#### 4.4 Processos dramàtics: el cor, els gags i les paròdies.

Tots els espectacles de la Mie de Pain posen en escena un cor dramàtic. En el cas de *“Séance-Friction”*, el cor amb tots els seus components és present sempre a l'escenari: la situació ho permet, una orquestra vol fer un concert que esdevé un desconcert. De la base coral i segons les necessitats del guió, un personatge o l'altre s'erigeix en protagonista. El conjunt assoleix una gran potència dramàtica. En tots els altres espectacles, el cor funciona com una respiració d'esclat i d'agrupament dels seus components, un conjunt d'entrades i sortides, i en algun moment una pausa que permet la permanència en escena de tots els personatges de l'obra, com a l'escena del self-service de *“seul...les requins!”*.

La Companyia ha explorat tres tipus de construcció dramàtica: la dramaturgia clàssica, la dramaturgia èpica, la dramaturgia estàtica.

*“Blanche-Neige au royaume de Fantochie”* és teatre èpic. Desgrana els diferents episodis del conte. Un presentador anuncia els moments de la història original: el conjunt dels actors intervé per representar-los, canviant de papers segons les necessitats. *“Séance-Friction”* és de factura clàssica amb exposició, nus i desenllaç, igual que *“Star-Job”*. *“seul...les requins!”* pertany a la situació estàtica, on no hi ha un conflicte evident, solament una descripció d'unes

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

vivències: en aquest cas, un explorador del futur ens fa descobrir una tribu de costums estranyes. En tot cas, el conflicte vindria després del final de l'obra quan se senten les perforadores que entren en el recinte per rescatar la gent sepultada.

La Companyia ha utilitzat sempre el registre de l'humor i la sàtira. Era coneguda per la seva habilitat a crear gags. Un gag és el trencament d'una lògica previsible, sovint funciona amb tres temps, s'exposa la situació, s'afirma una lògica i després es gira. Citaré un exemple a "*Séance-Friction*". El director d'orquestra enfurismat feia un bot i l'orquestra actuava que les cadires rebotien. Repetia un segon bot per comprovar l'efecte, però els músics paraven els rebots agafant-se a les cadires. Quan deixaven d'agafar-se, en contra-temps rebotien. És un gag senzill i eficient, essencialment rítmic. Hi ha gags d'objectes: Huguette Grue tenia una bossa de mà que era com el seu tresor. Els altres membres de l'orquestra jugàvem a llançar-la per provocar els seus crits: al final el director sortia amb una pistola i disparava la bossa que anava a parar fora de l'escenari. Huguette Grue sortia d'escena per recuperar-la i reapareixia vestida de dol. Maxime Pello, el personatge de Laurent Carouana, tenia problemes per obrir les cadires. Quan ho aconseguia, es tornaven a tancar. Al final arribava a obrir-ne una i s'enamorava d'ella. Quan tornava a aparèixer, la tenia de braçet com la seva muller i arrossegava una cadireta petita, fruit de la unió amb la cadira. Els gags d'objectes podien tenir aquest component surrealista. Si el talent de la Companyia era bàsicament gestual, no defugia tampoc els jocs de paraules. Funcionaven sovint com "prendre la paraula al peu de la lletra". A "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", la reina tenia com a text: "Et la reine entra dans une grande colère". Léa, que feia la reina, interpretava en mímica que passava el llindar d'una porta. L'humor es basa en procediments de distància, entre el text i el gest, entre normal i anormal.

Un gran recurs de la sàtira eren les paròdies: utilitzàvem referents de publicitats o de pel·lícules conegudes al moment per crear un desfasament còmic entre la situació ficcional de l'obra i els clixés culturals. A "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", fèiem aparèixer "La mère Denis", una vedette de la publicitat dels productes de neteja. Era una àvia que sempre es presentava amb un carretó ple de bugada. Gérard feia el carretó (és una figura acrobàtica coneguda) sostenint a la boca un orinal que visualitzava la roda. Gilbert, agafant-li els peus, amb un davantalet posat, feia la Mère Denis. A "*Séance-Friction*", quan l'orquestra atacava el Director transformat en mosquit, hi havia una paròdia de "*Apocalypse Now*". Cantant les walkiries de Wagner, les cadires fent d'helicòpters, els faristols simulant les hèlixs dels aparells, els músics anaven al combat. Després, jugaven als romans de les pel·lícules de pèplum: amartellant una melodia de guerra, atacaven protegint-se amb les cadires replegades en forma de tortuga com ho feien les legions.

Totes aquestes troballes provocaven la nostra joia quan les interpretàvem per primer cop. La recerca era a vegades dura, però el riure era la recompensa del nostre esforç. Al fons, és el tresor més preuat que em queda de la vivència amb la Companyia.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 4.5 Perspectives.

El teatre és un art col·lectiu: l'espectacle és sempre el resultat de la suma d'energies de les diverses persones implicades en el procés de creació. Cada especialista posa la seva creativitat al servei del conjunt per obtenir el millor resultat. Això no vol pas dir que no hi hagi cap jerarquia. Sovint el director fa de catalitzador i organitzador de les iniciatives. Quina aportació fa la creació col·lectiva en aquest context? La creació col·lectiva tendeix a eliminar l'especialista i la jerarquia. Totes les decisions del grup d'administració com de creació depenen de pactes i votacions. La part executiva de l'obra, és a dir els actors esdevenen responsables de la creació i de l'organització de la companyia. Són les figures de l'autor i del director que sobretot es dilueixen. L'autoria de l'obra és compartida entre els actors i la direcció és assumida per un dels actors o tot el grup actua com a ull exterior. Que els actors siguin el nucli central de la creació implica que l'obra serà vista des de la seva perspectiva: escrita des de l'escenari, prioritzant els recursos de la interpretació, basant la narració a partir dels personatges.

Al Teatre de la Mie de Pain, la figura del director existia, intervenia al final del procés i servia de referent. Durant la gestació dels espectacles era el grup que feia d'ull exterior. Sense director, una creació col·lectiva és possible amb la condició que tots els actors comparteixin el mateix sentit estètic i el mateix objectiu. Però tenir una direcció fa guanyar temps. La creació col·lectiva és exaltant com a procés, però necessita temps. Des d'un punt de vista econòmic és un luxe. Segurament, a la Mie de Pain, perdiem moltes energies en discussions tant per administrar la Companyia com per crear espectacles. Però el temps pot ser un element positiu: permet replantejaments, remodelacions, creixements. La maduració pot ser un factor de qualitat. El temps juga en contra quan no hi ha prou dinamisme i quan el procés esdevé feixuc.

En el programa de Autre Théâtre'82, Peter Bu fa al·lusió al problema de l'autor: "ce festival souhaite attirer l'attention des auteurs potentiels de pièces pour le théâtre gestuel. Jusqu'à présent, les spectacles de ce théâtre sont le plus souvent des créations des acteurs eux-mêmes mais c'est une pratique qui atteint vite ses limites"<sup>155</sup>

Amb la presència d'un autor, capaç de posar la seva capacitat poètica al servei del treball a l'escenari, la feina de creació hauria estat més fàcil i agil. Segurament hauríem evitat conflictes entre nosaltres i el desgast personal consegüent.

Malgrat tot, no crec pas que la fórmula de la creació col·lectiva hagi d'acabar en fracàs. En el nostre cas, amb 10 anys de funcionament d'auto-administració i 5 espectacles creats, preval més aviat una impressió d'èxit. El desgast és una conseqüència previsible en un món canviant on les formes d'expressió tenen dates de caducitat.

De tota la meva experiència al Théâtre de La Mie de Pain, n'he tret una convicció: el gran teatre s'escriu a l'escenari, amb el cos dels actors, amb les proposicions de joc que es creen entre l'actor improvisant i la mirada exterior

---

<sup>155</sup> "Aquest festival vol cridar l'atenció dels autors potencials d'obres per al teatre gestual. Fins ara, els espectacles d'aquest teatre són creacions dels mateixos actors, però és una pràctica que aviat troba els seus límits."



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

d'un director que el guia. L'autor esdevé necessari per la seva capacitat poètica i els seus coneixements dramàtics, sobretot si obté la complicitat de l'equip. Pot fer guanyar temps, però ha de ser un membre més i la seva contribució ha d'evolucionar al mateix ritme que l'espectacle. "Le texte au théâtre n'est pas premier, il n'est pas second non plus, mais qu'il n'y a pas de hiérarchie... c'est pour cela que je considère tous les éléments concrets sur la scène (la parole fait partie de ces éléments concrets) comme les mots du poème théâtral" constata Joël Pommerat.<sup>156</sup>

#### 4.6 "E la nave va".

"I després, què va passar?": arribem a l'epíleg de la nostra història. És interessant veure quina orientació van emprendre els diversos protagonistes de la nostra aventura teatral.

Havíem après molt de l'ofici teatral en els deu anys de funcionament intens de la Companyia. Havíem tocat totes les tecles de la professió: actor, autor, director, escenògraf, administrador, tècnic. Cadascú s'ha encaminat cap al terreny on es sentia més a gust, on les oportunitats apareixien amb més facilitat.

La nostra experiència col·lectiva va marcar indubtablement el nostre destí, perquè, no solament ens va permetre entrar en la professió, sinó que la vida del grup ens va iniciar al treball en equip, a la convivència i a l'entesa del factor humà. Hem viscut d'una manera molt propera la paradoxa inherent a tot funcionament col·lectiu, la necessària dedicació entregada a la dinàmica col·lectiva i l'obligació de preservar la identitat personal. Només si la persona guarda la força de la seva originalitat, el grup pot créixer. Vam travessar crisis i vam gestionar conflictes, en el fons la Companyia ens va proporcionar una educació vital.

La majoria dels membres del grup s'han quedat en l'àmbit teatral i cultural, en el ventall de professions que ofereix aquest marc. Cécile Boyer és l'única que s'ha orientat cap a un terreny paral·lel: treballa de bibliotecària.

Dos s'han dedicat exclusivament a l'ofici d'actor, tan al teatre com al cinema: Catherine Mouchet i Philippe Barrier. Els altres, hem compaginat la interpretació o la direcció escènica amb la docència. Catherine Mouchet i Robin Renucci són les figures amb més renom.

Philippe Barrier ha participat com a actor a la Compagnie de la Ligue d'Improvisations. Aquestes competicions de grups d'actors improvisadors foren molt populars a França en els anys noranta. La idea venia del Quebec: l'esdeveniment, que s'inspirava en les lleis de l'hoquei, oposava dos equips d'actors improvisadors vigilats per un àrbitre i sotmesos a l'aprovació del públic. El teatre entrava en el terreny de l'esport. En Philippe va interpretar molts

---

<sup>156</sup> Document Aneth . "El text al teatre no és pas primer, no és pas segon, no hi ha jerarquia. És per això que considero que tots els elements concrets sobre l'escenari (la paraula forma part d'aquests elements concrets) com els mots d'un poema teatral."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

papers secundaris en sèries de la televisió: “*Berjac: coup de maître*”(1996), “*Extension du domaine de la lutte*” (1999), “*Et demain, Paula*” (2002)...

Catherine Mouchet ha obtingut el “César au meilleur espoir féminin” pel paper de Thérèse en el film del mateix nom d'Alain Cavalier, Premi del jurat del Festival de Cannes 1986. Ha continuat al cinema una carrera bastant destacada amb la nominació al César 1999 a la millor actriu secundària per “*Ma petite entreprise*” de Pierre Jolivet. També participa en sèries de televisió: al 2015, “*Les témoins*”, sèrie emesa per France 2.

Hélène Gustin s'ha orientat cap a la investigació sobre el clown contemporani, “*Les nouveaux clowns*”, creant el seu propi pallaso, Colette Gomette. Anima la seva pròpia productora, Le Poil de la Bête. Al 2009, va crear l'espectacle “*Les hommes ont deux pattes de moins que les animaux*”. És professora de tallers pedagògics, com “*Le clown et ses pensées contradictoires*”.

Marie-Noëlle Bordeaux s'ha interessat molt per la dramaturgia contemporània. Va ser lectora per Aneth, l'associació creada per promoure i descobrir els autors dramàtics contemporanis. Com a actriu, ha interpretat textos d'autors com Daniel Keene, “*La pluie*”, un monòleg posat en escena per Colette Froidefont i que ha fet més de 100 representacions. Feia la mare en el muntatge també de Colette Froidefont del text de Naomi Wallace “*Au pont de Pope Lick*”. És ajudant de direcció (entre d'altres de Robert Dion a Montréal pel muntatge d' “*Ubu Roi*”, de Sylvain Maurice per “*El précepteur*” de Lenz) i professora de tallers de formació sobre el monòleg. Fa papers secundaris al cinema, com en la primera pel·lícula de Julie Gavras, “*La faute à Fidel*”(2006).

Léa Coulanges va tornar al seu Avignon nadiu. Va col·laborar molts anys amb el Théâtre du Chêne Noir, com a ajudant de direcció de Gérard Gélas. Destaquem en 2007, “*Radio mon amour*”, en 2008, “*Confidences à Allah*”. Ha estat professora dels tallers de formació d'actors associats a la companyia. La vàlua d'un formador es demostra per l'èxit dels seus alumnes. Alice Belaïdi, Grand Prix de la Révélation féminine du Molière 2010, per “*Confidences à Allah*”, va ser alumna seva.

Gilbert Épron ha esdevingut titellaire. És en aquest terreny on la seva habilitat per les arts plàstiques i el seu talent d'actor gestual s'han pogut esplaiar. Ha treballat molts anys en col·laboració amb Pierre Blaise a la companyia del Théâtre sans Toit. Després, ha creat la seva pròpia companyia, Le grand Manipule, on barreja el joc d'actor amb el teatre d'objectes. És pedagog d'aquesta disciplina a La Maison du Geste et de l'Image. Recentment ha dirigit l'últim espectacle de Laurent Carouana, “*Rêves d'amour*”, un retrobament amb un ex-company de la Mie de Pain i una nova orientació.

Laurent Carouana ha creat la seva pròpia empresa de comunicació, com a formador en expressió oral. Ha impartit cursos pel Gremi d'advocats de París i a la Universitat de Ciències Polítiques. Com a director, ha dirigit dos muntatges per la companyia Carpe Diem, “*Anatole*” d'Arthur Schnitzler i una adaptació de Kafka, “*La comédie pénitenciaire*”. El 2014, va tornar a actuar sota la direcció de

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Gilbert Épron i per la mateixa companyia, "*Rêves d'amour*", una adaptació de quatre novel·les de Maupassant. L'espectacle es va presentar a Avignon-off i va obtenir un cert èxit.

Gérard Chabanier ha treballat com a actor per la companyia del Matamore. Aquesta companyia va ser creada també sota l'impuls d'Yves Kerboul, dos anys després de la Mie de Pain, amb alumnes sortits de l'École Dullin. El seu funcionament és més tradicional amb un director, Serge Lipszyc, que contracta actors assalariats per a cada muntatge. El repertori és clàssic: Gérard Chabanier ha participat entre d'altres als muntatges, de "*Le chapeau de paille d'Italie*" de Labiche, "*Arlequin, serviteur de deux maîtres*" de Goldoni, "*Les trois soeurs*" de Txèkhov. Fins al tancament provisional de l'École Dullin, Gérard hi va exercir de professor de màscara. Al 2010, l'École no va poder fer front a les dificultats econòmiques i no va matricular nous alumnes. L'associació d'antics alumnes, molt activa, treballa per a la reobertura del centre. Al 2013, Gérard Chabanier va crear com a autor i director un espectacle de cabaret, a la manera dels anys 1950, "*Café frappé*", presentat al Théâtre de l'Épée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes.

Robin Renucci és un actor reconegut que ha treballat tan al cinema com al teatre. Al 2014, l'editorial Les Presses de la Renaissance va publicar una sèrie d'entrevistes amb Isabelle Francq, "*Tous ces hasards qui n'en sont pas*", que són una mena de llibre de memòries. Al teatre ha actuat sota la direcció dels directors més prestigiosos del moment: Patrice Chéreau, Roger Planchon, Marcel Bluwal, Antoine Vitez. Al cinema, ha participat en pel·lícules com "*Masques*" de Claude Chabrol (1987), o "*The dreamers*" de Bertolucci (2003). És professor al Conservatoire National de Paris i director Des Tréteaux de France. Sempre ha sentit inquietuds per la pedagogia teatral i l'educació popular. Al 1998, a Còrsega, va crear el centre de formació Aria, que té com objectiu la dinamització del Parc Régional de Haute-Corse a través de la creació d'un Festival Internacional de Teatre. El Festival produeix cada any espectacles nous muntats durant els tallers de formació teatral.

Jean-Marc Molinès s'ha orientat cap a la concepció de video-jocs com a autor de multimèdia. Ha creat el "*Papa Noël de la Poste*" per al servei de correu francès, la Poste. És escriptor de llibres per a nens: el 1994, l'editorial Hachette va publicar "*Les porte-bonheur*". Com a director teatral, ha treballat molt amb grups d'aficionats de la regió de París. L'últim espectacle, "*Des-concertants*", s'ha estrenat el juny de 2015. És especialista en pedagogia teatral per les persones discapacitades i realitza en aquests tallers uns muntatges imaginatius que incorporen els mitjans audiovisuals al teatre.

Yves Kerboul no va poder realitzar el seu somni de jubilar-se a Nîmes i de dedicar-se a la pintura: la malaltia li va impedir marxar de París. André Gintzburger va treballar fins al final per la seva Agència de promoció d'espectacles. Encara l'any 2012, el vaig acollir a Girona quan venia a veure l'espectacle d'Escarlata Circus, "*Pujilatús*", que promocionava. En aquest moment, escrivia un llibre, "*La sieste*" i tinc el privilegi de tenir-ne un exemplar

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

inèdit a casa. M'havia demanat de fer-li una mena de crítica literària. És un conte filosòfic sobre la dificultat humana de viure en societat. I així, Yves i Gintz es varen esfumar en el cel gris du Père Lachaise.

Quan la companyia de la Mie de Pain va actuar a Girona per les Fires de l'any 1984, vaig conèixer per atzar i ràpidament vaig encaterinar Narcís, el company que comparteix des d'aleshores la meva vida. Amb ell, vaig descobrir un país, Catalunya, una cultura i una llengua. Vaig continuar treballant en el teatre, sobretot com a directora que és la funció que m'agrada més complir. Amb l'espectacle "*Juguem*", vaig rebre el premi a la millor direcció de la Cinquena Mostra de Teatre Jove de la Generalitat, l'any 1987. He muntat una trentena d'espectacles per a grups professionals i amateurs (Genial Teatre, Petit Circ de Carrer, D3N3-Fanatik visual, Bambolina, Ditirambe, Teatre de Contacte...). He dirigit textos clàssics, com "*Le mariage de Figaro*" de Beaumarchais, adaptacions com "*Variació sobre el tema del Baró rampant*" a partir de la novel·la d'Italo Calvino, creacions pròpies com "*L'aniversari de Numira*". He treballat el teatre de màscara amb l'espectacle "*Arlequí, servidor de dos amos*", el clown amb "*Tant per tant sabates grosses*". He muntat un drama psicològic "*Te i Simpatia*" de Robert Anderson i una obra del teatre contemporani català "*Negroni de Ginebra*" de M<sup>a</sup> Antònia Oliver. Vaig ser membre fundador de l'escola de teatre El Galliner, de Girona. He ofert diversos tallers de formació i actors destacats de l'escena catalana s'hi varen formar: Pep Vila Bonany, que esdevindrà el meu soci a La Genial teatre, conegut pel paper del pallaso-pintor de "*Daaal!*" i el paper de Sancho a "*En un lloc de Manhattan*" de la companyia Els Joglars, Carles Xurriquer, de Teatre de Guerrilla, Marcel Thomas de Cascai Teatre, Pere Hosta. Com a actriu, he creat el paper de "La Madame" per l'espectacle "*EEUUROPA*" de Teatre de Guerrilla.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990  
Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## V. RECEPCIÓ DE LA CRÍTICA : els límits de la creació col·lectiva.

### 5.1 Qui escriu sobre La Mie de Pain?

Repasant el conjunt d'articles de premsa escrits durant els 10 anys de funcionament de la Companyia, una primera constatació s'imposa: el volum gairebé igual d'articles escrits per la premsa regional francesa i la premsa estrangera i, en comparació, la poca consistència de la premsa nacional francesa. Es podria pensar que aquest fet té una part de lògica ja que hem vist que la Companyia desenvolupava la seva activitat més a províncies i a l'estranger que a París, on es troba la seu dels grans diaris nacionals.

Però aquesta objecció no és una raó de pes, a més subratlla un desequilibri territorial i estructural que posa de relleu la dificultat d'una centralitat marcada que evidentment dóna prestigi al país però que a vegades obstaculitza la fluïdesa de la circulació d'informacions.

Si els grans crítics teatrals estan presents a París tot l'any i al Festival d'Avignon al juliol, La Mie de Pain ha fet sempre l'esforç de presentar les seves creacions en els dos llocs i d'enviar dossiers informatius atractius.

"*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" va començar les representacions a París, actuant amb gran èxit de públic al Forum des Halles tot un any. A més, l'espectacle es va presentar en sala, al Théâtre du Lucernaire del 4 de febrer al 15 de març del 1981 i en esdeveniments puntuals parisencs, com les Fêtes du Pont Neuf 1981 i Plages-Beaux-Arts, un festival dels diferents arts contemporanis organitzat per l'Escola de Belles-Arts al juny del 1983.

"*Séance-Friction*" va estar a la cartellera del Théâtre Dejazet, un mes, del desembre '83 fins al gener '84. Es va representar a Avignon dos anys seguits, el 1982 i el 1983 dins la carpa Le Chapiteau des Clowns. Va participar en dos festivals parisencs, el Festival del Carreau du Temple l'agost 1982 i al III Festival de La Jeune Création al Théâtre de l'Épicerie el juny del 1983.

"*seul ... les requins !*" s'ha presentat a Avignon al 1984 dins la carpa La Grande Lessive.

"*Terminus Hôpital*" va fer temporada a París al Théâtre des Amandiers de París del 18 de febrer al 22 de març del 1986 i es va presentar a Avignon al Théâtre du Cheval Fou del 24 de juliol al 6 d'agost del 1986.

"*Starjob*" ha estat a Avignon al Collège de la Salle el 1991.

Cap article francès menciona el premi obtingut al Festival Fringe d'Edinburgh '87, amb "*Séance-Friction*".

Tot fa pensar que les raons del desinterès gairebé total de la crítica teatral dels grans diaris nacionals francesos són d'ordre sociològic i ideològic, que caldria analitzar.

Abans, per corroborar l'anàlisi, farem diverses llistes: una llista dels diaris regionals, una llista dels diaris estrangers i una llista de la premsa nacional que va mencionar els espectacles de La Mie de Pain.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

En aquestes llistes, els articles són tant d'anuncis com de crítica d'espectacles.  
Després citarem tots els periodistes que han fet un treball de crítica teatral: és  
legítim d'homenatjar el seu imprescindible treball de difusió i d'apreciació.

### Llista dels diaris regionals que parlen de La Mie de Pain

*Le Courrier* - 06/1980  
*La Tribune du Midi* -08/1980  
*La Marseillaise*- 08/1980; 05/1984  
*Le Méridional* -08/1980  
*Le Vaucluse* -08/1980  
*La Nouvelle République du Centre* - 03/1981; 04/1981; 07/1981  
*Charente Libre*- 05/1981  
*Les Nouvelles de Versailles*- 06/1981  
*L'Yonne Républicaine*- 07/1981  
*Nice Matin* -07/1981; 11/1982  
*Dernières Nouvelles d'Alsace* - 08/1981; 12/1981  
*Le Réveil de Berck*- 10/1981  
*L'Écho du Centre* - 12/1981  
*Les Dernières Nouvelles de Saverne*" - 12/1981  
*l'Union*- 02/1982  
*L'Ardennais*- 02/1982  
*La Voix du Nord* -05/1982  
*Nouvelles République du Centre Ouest* - 06/1982 ; 10/1982  
*Est Éclair* - 07/1982; 10/1982,  
*Le Semeur-Hebdo* - 09/1982  
*RennesPoche*- 11/1982  
*Ouest France* -10/1982; 08/1983;11/1984  
*L'Évènement* -10/1982  
*Contact* - 10/1982  
*La Lorgnette*- 12/1982  
*Var Matin*- 12/1982  
*Le Pays Roannais* - 02/1983  
*Le Progrès*- 02/1983  
*Loire Matin* - 02/1983  
*Sud Ouest* -02/1983  
*Le Télégramme*- 03/1984  
*Liberté* - 05/1983  
*Le Provençal*- 06/1984  
*La Montagne* -11/1984  
*Le Parisien* - 02/1986  
*Le Quotidien de la Réunion* - 02/1987  
*La Réunion* - 02/1987  
*Est Républicain*-02/1987

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Llista dels diaris estrangers que parlen de La Mie de Pain

### Països baixos

*Utrechtsnews*-03/1981;03/1983  
*Knack Magazine*-10/1982  
*De Morge*-11/1982,  
*Haagse Courant*- 06/1985 i 06/1987

### Alemanya

*Saarbrücker-Zeitung*-06/1981  
*Badische Zeitung*-06/1982  
*Rheinische Post*-12/1982  
*Nürnberg Zeitung*-06/1984  
*Kultur Aktuell*-07/1987  
*Hamburger Abendblatt*-07/1987  
*Tip Berlin Magazine*-08/1988  
*Die Tageszeitung*-08/1988  
*Der Tagesspiegel*-08/1988  
*Volksblatt*-08/1988  
*Wahrheit*-08/1988.

### Àfrica

*La Presse de Tunisie*-12/1982  
*Week-End de Mauritius*-03/1987  
*Le Militant de Mauritius*-03/1987  
*Madagascar Matin*-03/1987  
*The Standard*-02/1987  
*The Daily Nation*-02/1987  
*Sunday Nation*-03/1987  
*Kenya Times*-03/1987

### Catalunya/España

*El Correo Catalán*-08/1984  
*La Vanguardia*-08/1984,  
*Los Sitios, Diari de Girona* -07/1984,11/1984  
*Punt Diari*-07/1984 i 11/1984  
*La Voz de Galicia*-09/1984  
*El Periódico*" -04/1985  
*El País*-08/1984 i 04/1985  
*Marca*- 03/1985  
*Ya Madrid*-03/1985  
*Avui*-04/1985



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Dinamarca

*Information-06/1985*

*Politiken-06/1985,*

## Canadà

*La Presse de Montréal-05/1986*

*Le Devoir-05/1986*

*Winnipeg Free Press-06/1986*

## Gran-Bretanya

*The Guardian-01/1987*

*The Stage-08/1987,*

*The Times-08/1987*

*The Independant-08/1987*

*The Scottish Daily Express-08/1987,*

## Suïssa

*24 Heures-06/1987*

## Llista de la premsa nacional francesa que parla de La Mie de Pain

*Libération-01/1981*

*L'Information du Spectacle-05/1981*

*L'Humanité-09/1981*

*Le Monde-08/1983*

*Télérama-12/1984*

*Fluide Glacial-01/1984, 07/1984, 04/1986*

*Le Quotidien de Paris-07/1984*

*Le Figaro Magazine-03/1986*

*Acte 1 Magazine-02/1986*

*V.S.D-02/1986*

*Le Quotidien du Médecin-03/1986*

## Radio i televisió

Una crítica teatral de gran importància per La Mie de Pain és la difusió a la Radio France-Culture, el 20 d'agost 1982, de l'anàlisi de l'espectacle "Séance-Friction" per Gérard Henri Durand, en el seu comentari sobre el Festival d'Avignon d'aquell any.

En el marc del Festival Autre Théâtre al febrer del 1982, un extracte de l'espectacle "Séance-Friction" filmat en directe, va ser difós per TF1 per promoure el Festival amb una entrevista també en directe de Peter Bu, al final del Telenotícies de la nit.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Noms dels periodistes que fan una crítica teatral

### França

Franck Tenaille	<i>Libération</i>
Jacqueline Cartier	<i>L'information du Spectacle</i>
X.R.	<i>La Nouvelle République</i>
F.De Biran	<i>Les Dernières Nouvelles d'Alsace</i>
M.W.	<i>Les Dernières Nouvelles de Saverne</i>
Bernard Giraud	<i>L'Union</i>
Christian Moncelet	<i>Le Semeur-Hebdo</i>
Jean Nadal	<i>Est Éclair</i>
P de La Buharaye	<i>Rennes-Poche</i>
L.L	<i>L'Évènement</i>
D.S.	<i>La Nouvelle République du Centre-Ouest</i>
J.P Gondeau	<i>La Montagne</i>
J.P Giraud	<i>Nice Matin</i>
F.B.	<i>Le Pays Roannais</i>
A. Chamussy	<i>Loire Matin</i>
Vincent Terrien	<i>Sud Ouest</i>
J.C. Djan	<i>Le Progrès</i>
Patrick de Rosbo	<i>Le Quotidien de Paris/Le quotidien du Médecin</i>
Thierry Buanic	<i>Le Monde</i>
Dominique Pérez	<i>Ouest-France</i>
Yves Frémion	<i>Fluide Glacial</i>
Corson de Rojayheart	<i>Fluide Glacial</i>
Arthur Conan Doc	<i>Fluide Glacial</i>
Véronique Fraissinet	<i>Le Parisien</i>
Nathalie Legros	<i>Le Quotidien de La Réunion</i>
Marine	<i>La Réunion</i>

### Alemanya

H.O.	<i>Saarbrücker Zeitung</i>
Dietlind Farasek	<i>Badische Zeitung</i>
Nicole de Wilder	<i>Rheinische Post</i>
D.S.	<i>Nürnberg Zeitung</i>
Evelyn Preuss	<i>Hamburger Abendblatt</i>
Nana Brink	<i>Der Tagesspiegel</i>
Ronald Glomb	<i>Volksblatt</i>
Qpferdach	<i>Die Tageszeitung</i>
G.Gr.	<i>Wahrheit</i>

### Països Baixos

Henny Van Schaik	<i>Utrechtsnews</i>
R.A	<i>Knack Magazine</i>
Daas Bauwens	<i>De Morgen</i>
Coos Versteeg	<i>Haagsche Courant</i>

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Renée De Haan *Haagsche Courant*  
Rob van der Mijl *Haagsche Courant*

### Àfrica

A.N. *La Presse de Tunisie*  
Tony Troughear *Kenya Time*  
Allaudin Qureshi *Sunday Nation*  
G.A. *Le Militant*  
A.F. *Weekend*  
Nigel Slade *The Standard*  
Eva Ndavu *Daily Nation*

### Canadà

Aline Gélinas *La Presse de Montréal*  
Reg Skene *Winnipeg Free Press*  
Angèle Dagenais *Le Devoir*

### Catalunya/España

Josep Urdeix *El Correo Catalán*  
Xavier Fàbregas Surroca *La Vanguardia*  
Marisa Caluo *La Voz de Galicia*  
Joan de Sagarra *El País*  
Comellas *Avui*  
Antonio Valencia *Marca*  
Javier Parra *Ya Madrid*  
Pere Garcia Vidal *El Punt Diari*

### Suïssa

Robert Netz *24 heures*

### Dinamarca

C.L. *Information*  
Henrik Lundgren *Politiken*

### Gran-Bretanya

G.R. *The Stage*  
Kenneth Rea *The Guardia*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 5.2 Com s'escriu sobre La Mie de Pain?

És important definir amb claredat què entenem per "Crítica teatral".

Primer, és un article firmat.

A vegades trobem un anunci d'espectacle molt ben escrit que no reproduïx simplement el programa de la Companyia, que deixa veure que l'autor coneix l'espectacle i l'aprecia prou per descriure'l amb precisió i té una certa visió crítica, però no és firmat. Considerem que una crítica, per molta objectivitat que poden donar-li eines reconegudes d'anàlisi de l'espectacle, no deixa de representar una sensibilitat personal que ha de ser reivindicada.

Per exemple, en el diari *La Nouvelle République du Centre* del 26 de març del 1981, trobem un bonic text sobre "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*": "Neuf comédiens et deux valises sont prêtes à toutes les métamorphoses qu'inspire la fantaisie burlesque, Il y a un comédien lion de la Goldwyn Mayer, et un comédien brouette de la Mère Denis. Il y a une petite ventouse de cabinet de toilette qui devient une belle trompette, un verre à pied, une lampe porteuse ... Un conteur intervient fort sérieusement pour rappeler toutes les péripéties de l'histoire dont les épisodes sont strictement respectés".<sup>157</sup>

El text té tota la seriositat d'una anàlisi ben portada: explica què és un teatre èpic amb l'al·lusió a la presència del rondallaire, descriu la transformació dels objectes i dels actors, però no és firmat.

Al contrari, trobem articles firmats que simplement reproduïxen el programa. És el cas de l'article de Guy Silva de *L'Humanité* del 2 de setembre del 1981: potser que la intenció de l'autor sigui bona, ajudar a fer conèixer la Companyia amb un article de premsa nacional, però no el podem considerar com una crítica teatral digna d'aquest nom.

Un altre problema sorgeix amb la utilització de pseudònims. Qui s'amaga darrera d'ells? Estic convençuda que darrera del pseudònim Romain Kledsol que firma un article d'anàlisi molt ben fet del *Vaucluse* del 12 d'agost del 1980 s'amaga René Jauneau, el director del Festival des Nuits de l'Enclave de Valréas. René Jauneau és una persona important per la formació dels actors i actrius de La Mie de Pain, particularment per a Gérard Chabanier, Gilbert Épron, Léa Coulanges i Robin Renucci.<sup>158</sup> Com a Instructeur National d'Art Dramatique al Ministère de la Jeunesse et des Sports, organitzava estades de realització teatral tant a França com a l'estranger. Des del 1965 i dins del mateix context de l'Éducation Populaire, era el director del Festival des Nuits de l'Enclave a Valréas. A l'abril 1980, tots els components de La Mie de Pain vàrem seguir el curset preparatiu a l'estada de l'estiu '80, a fi de participar com actors en dos muntatges del Festival: "*Les Rustres*" de Goldoni i "*La Paix*" d'Aristòfanes. Seduït per l'espectacle de "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*", estrenat al maig 1980, René Jauneau el va programar en el marc del Festival.

---

<sup>157</sup> *Nouvelle République du Centre*, 26 març 1981: "Nou actors i dues maletes estan disposats a totes les metamorfosis que la fantasia burlesca inspira. Hi ha un actor lleó de la Metro Goldwyn Mayer i un actor, carro de la "Mère Denis". Hi ha una petita ventosa de lavabo que es converteix en una bella trompeta, un got de vi, una llanterna ... Un rondallaire intervé molt seriós per recordar els esdeveniments de la història respectats amb escrúpol."

<sup>158</sup> Vegeu Entrevista adjunta de Robin Renucci i dossier adjunt de Gilbert Épron.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Amb la lloable intenció d'ajudar alumnes que apreciava i també perquè l'espectacle li agradava força va escriure "Un conte retourné comme une culotte"<sup>159</sup>, una anàlisi molt encertada, on destacava l'energia dels actors "La troupe se dépense sans compter pour nous emmener dans un étourdissant feuilletton". L'article, que no amagava la seva intenció didàctica, explicava al públic què entenia per burlesc: el canvi paròdic de tonalitat en relació amb el conte original i l'explotació irònica de les imatges conegudes, "retournant le conte comme une culotte". També subratllava el propòsit de l'espectacle: "ils trouvent à chacune de ses pages des correspondances actuelles irrefutables". Com moltes anàlisis fetes per professionals de l'espectacle sobre un treball d'un company del món teatral, l'article té una validesa incontestable, però no el podem incloure en l'apartat de la crítica, ja que René Jauneau, com a director del Festival i programador n'era part interessada.

Tinc una sospita semblant sobre els articles de *Rennes-Poche*, firmats per P de La Buharaye, publicats el 4 i 9 de novembre del '82, que analitzen "Séance-Friction". Em pregunto si no varen ser escrits pel mateix Pierre-Jean Valentin, director de la M.C (Maison de la culture) i super fan de l'espectacle. No n'he tret mai l'aigua clara i davant del dubte, considero que efectivament existeix un periodista que firma P.de La Buharaye i que manifesta un entusiasme explosiu: "Il y avait longtemps, me semble-t-il que nous n'avions pas éprouvé une joie semblable ... une belle et sacrée émotion ... c'est la grande parabole du sens de la vie qui nous est contée ... c'est énorme, démentiel, réglé au millimètre ... du théâtre à l'état brut et pur: celui du délire et de la cruauté ? Un certain William en eut vent, jadis..."<sup>160</sup>. El to tant emfàtic no tradueix la distància de la mirada crítica d'un periodista exterior, però també s'ha de dir que La Mie de Pain suscitava a vegades aquesta eufòria i que articles firmats per periodistes reconeguts com Patrick de Rosbo parlant de "seul ... les requins !" a *Le Quotidien de Paris* tenen un estil pròxim. P de la Buharaye, periodista o professional, sap de què parla, destacant l'aspecte metafòric de l'espectacle i fent referència al teatre de la crueltat d'Artaud per descriure el joc dels actors que efectivament tenia un aspecte de desfogament "hic et nunc".

Els pseudònims del diari *Fluide Glacial* no generen el mateix dubte, ja que era costum d'aquest diari humorístic d'utilitzar-los a pròposit: així que podem considerar que Arthur Conan Doc parlant de "Terminus Hôpital", i L&D Corson de Rojayheart parlant de "Séance-Friction" et de "seul ... les requins !" són noms periodístics.

La firma és un element decisiu per determinar si es tracta d'un simple anunci de l'espectacle, normalment sense firmar o d'una crítica habitualment signada. Hem notat que hi havia excepcions a la regla però destaquem que l'acte de firmar és inherent a la crítica que ha d'afirmar l'expressió d'una sensibilitat personal davant de l'espectacle. Després hem de saber qui firma. Ha de ser

---

<sup>159</sup> *Le Vacluse*, "Un conte posat a l'inrevés com uns calçotets", "La companyia no estalvia l'energia per engrescar-nos amb un fulletó estripat ... Troben per a cada episodi correspondències actuals irrefutables".

<sup>160</sup> *Rennes-Poche* " Feia temps, a mi em sembla, que no gaudíem d'una tal joia ... una bella i sagrada emoció ... És la gran paràbola del sentit de la vida que ens conten ... és enorme demencial, reglat al mil·límetre ... teatre en estat brut i pur: l'estat del deliri i de la crueltat. Un cert William sabia de què es tractava fa temps."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

una persona exterior al projecte i lligada a un mitjà informatiu. També el text redactat ha de ser propi, no la transcripció del programa de l'espectacle.

Un altre element a tenir en compte és la llargada de l'escrit i la consideració de si comporta o no elements d'anàlisi objectius de la representació. Una sola frase expressant una apreciació personal del tipus "malgré quelques longueurs, on rit sec à la mise en pièces redoutable de cette originale jeune compagnie" de Fabienne Pascaud al final de la seva nota d'anunci de "Séance-Friction" a *Télérama* (31/12/83), o una altra com "Les amateurs s'amuse beaucoup des gags qui surgissent toutes les dix secondes. Les autres apprécient le travail et regrettent peut-être un léger manque de rythme" de J-L.J. dins *Le Figaro Magazine* (15/03/86) per "Terminus Hôpital", no donen informacions prou detallades de l'espectacle per ser dignes d'anomenar-se veritablement una crítica teatral de l'espectacle. Serveixen de referent i punt.<sup>161</sup>

Amb raó de més, tindrem una apreciació similar per "Hurlements de rires. Hôpital" de A.F. de *Acte 1 Magazine* (02/86). El periodista de *VSD*, que reproduïx la frase del programa de la Companyia afegint-hi la simple aportació personal de "un conte extravagant" ("Un conte extravagant qui parle, entre autres de la fuite de l'homme lorsqu'il s'acharne à oublier qu'il est mortel", del 27 de febrer del 1986) té la decència de no firmar l'article i de considerar que ha escrit un anunci de l'espectacle "Terminus Hôpital" (27/02/86).<sup>162</sup>

Ben al contrari, la referència de Thierry Buanic a "Séance-Friction" en la descripció que dona del Festival de Hédé dins *Le Monde* del 20/08/1983, té un aspecte de crítica teatral encara que sigui inclosa en un article global: explica el tema de l'espectacle, "Les rapports de pouvoir deviennent ici prétexte au déchaînement de très bons comédiens", defineix l'estil, "dans une série de gags dignes du meilleur cinéma muet", nota l'atmosfera "bourré de complexes et de phantasmes" i dona la seva apreciació, "une merveille de comique corrosif et de jeux d'acteurs bien construits"<sup>163</sup> Passa una cosa similar amb l'article de Franck Tenaille dins *Libération* (05/01/1981): evoca simplement *Les Brancoli*, però l'espectacle entra al mig d'altres per sostenir l'anàlisi que defensa el clown contemporani: "Il est aussi dans son extraordinaire dérisoire, dans ses petites et grandes rêveries, dans son rire salubre, une figure emblématique, un miroir pour nous tous, que l'on sait indulgent, fut-il acerbe, amer et sans complaisance."<sup>164</sup>

Totes aquestes consideracions ressalten encara més la diferència entre el nombre d'articles crítics escrits a l'estranger (38 per ser exactes) que parlen de

---

<sup>161</sup> *Télérama*: "Malgrat que per moments es fa llarg, riem a gust amb l'humor destructiu i terrible d'aquesta original Companyia jove", *Le Figaro Magazine*: "Els aficionats es diverteixen molt amb els gags que sorgeixen cada deu segons. Els altres aprecien el treball i lamenten potser una lleugera falta de ritme."

<sup>162</sup> *Acte 1 Magazine* "Xiscles de riures. Hospital", *VSD*: "Un conte estrofolari que explica entre altres coses, la fugida cap a endavant de l'home quan s'entossudeix a negar la seva condició de mortal".

<sup>163</sup> *Le Monde* "Les relacions de poder es converteixen aquí en pretext per al desencadenament de molt bons actors ... en una sèrie de gags dignes del millor cinema mut ... farcit de complexos i fòbies ... una meravella de còmic corrosiu i jocs d'actors ben construïts."

<sup>164</sup> *Libération*: "Dins el seu món irrisori, els seus somnis petits i grans, amb el riure saludable que sap despertar, és també una figura emblemàtica, un mirall per a nosaltres que sabem ple d'indulgència, encara que sovint és amarg, acerb i sense compliments."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La Mie de Pain en anàlisis dignes d'aquest nom, i els pocs, (6) que podem extreure de la premsa nacional francesa: *Le Monde* (Thierry Buanic), *Libération* (Franck Tenaille), *L'Information du Spectacle* (Jacqueline Cartier), *Le Quotidien de Paris* (Patrick de Rosbo), *Fluide Glacial* (L&D Corson de Rojayheart i Arthur Conan Doc), i *Le Quotidien du Médecin*, (Patrick de Rosbo).

Si hi afegim el comentari de Gérard Henri Durand a la radio "France-Culture" del 20/08/1982, anàlitzant "*Séance-Friction*", són les úniques crítiques de la premsa nacional que la Companyia ha obtingut en 10 anys de funcionament, segons la documentació de què dispo. La premsa regional francesa ha estat més generosa amb un bagatge de 19 crítiques publicades.

Hem de remarcar malgrat tot que els textos de la premsa nacional són de gran qualitat, d'una gran precisió en la tria de la terminologia, i que restitueixen l'ambient específic de cada espectacle d'una manera molt acurada: és el cas del text de Jacqueline Cartier sobre "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", del comentari de Gérard Henri Durand sobre "*Séance-Friction*" i de Patrick de Rosbo sobre "*Terminus Hôpital*". El text de Patrick de Rosbo sobre "*seul ... les requins !*" mereix un comentari especial ja que expressa l'entusiasme d'un crític reconegut per un espectacle polèmic de la Companyia i que desperta unes qüestions fonamentals que hem de considerar particularment.

Ja hem fet al·lusió al testimoni preciós de Jacqueline Cartier publicat a *L'Information du Spectacle* al maig del 1981. La descripció de l'ambient de l'actuació al Forum des Halles al principi dels anys 80 té una vàlida històrica incontestable i sobrepassa els límits de la crítica teatral en sí, encara que aquest aspecte sigui incontestablement respectat: "ils sont à la fois comédiens, chanteurs et acrobates. Ils sont huit et se transforment avec les moyens les plus simples. Ils limitent leur aire de jeux avec des bagages d'où ils sortent leurs fripes, leurs accessoires ... en spectacle de rue, bien que nous n'étions pas précisément dans la rue, c'était superbe". El text dóna precisions sobre el nombre d'actors, fa al·lusions als mitjans interpretatius com la introducció de cançons corals i del joc físic acrobàtic. A més, el crític descriu l'estil de l'espectacle heretat de la *Commedia dell'Arte*: posar la parada on sigui amb elements transportables i fàcil de muntar. El vocabulari "les fripes" dóna un color de teatre pobre i d'imatge medieval. Acaba amb l'apreciació personal "c'était superbe".<sup>165</sup>

Gérard Henri Durand destaca en "*Séance-Friction*" l'originalitat de traduir únicament amb els recursos gestuals comportaments neuròtics "Ce spectacle est très original ... ce sont des névroses burlesques, névroses étonnantes réalisées par l'entremise uniquement du corps et de quelques accessoires", Manifesta en un vocabulari senzill, a prop del llenguatge popular la seva sorpresa "Une symphonie burlesque ... et en même temps une satire du monde contemporain, de ses névroses et aussi des phantasmes de certains qui n'est pas du tout à piquer des vers !".<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> *L'Information du Spectacle* : "Són a la vegada, comedians, cantants, acrobates. Són vuit i es transformen amb els mitjans més senzills ... Delimiten l'espai d'actuació amb maletes: d'allà surten andròmines i roba vella ... com a espectacle de carrer, tot sabent que no érem precisament al carrer, era superb."

<sup>166</sup> "France-Culture", 20/08/1982, programa ràdio: "Aquest espectacle és molt original...són neurosis burlesques, neurosis sorprenents, realitzades únicament mitjançant tècniques

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Fa al·lusió a l'aspecte coral i rigorosament reglat de l'espectacle amb la paraula "symphonie" que revela la seriositat del treball escènic i contrasta aquesta constatació amb una expressió popular que recalca el vessant còmic popular de l'actuació.

Patrick de Rosbo, també manifesta sorpresa en el seu comentari crític de l'espectacle "*Terminus Hôpital*", però és una sorpresa gairebé propera a la por, "Guignol et asile: on hésite à rire (mais aussi comment ne pas y céder) devant les gesticulations, les pirouettes des clowns martyrisés qui, sous nos yeux, volent partout ... un spectacle féroce et drôle et d'une fièvre si contagieuse que force nous est d'en subir à notre tour les frissons, les avalanches et les farces".<sup>167</sup> L'autor subratlla l'estranya qualitat del riure que suscita l'espectacle, un riure al llindar del malestar, contraposant vocabularis, "Guignol" i "asile", "clowns" i "martyrisés", "rire" i "subir". És una farsa i un malson. "Le conte burlesque nous fait hésiter entre le feu d'artifice et le cauchemar." Amb "*Terminus Hôpital*" La Mie de Pain explora els límits de la tragicomèdia i de la voluntat de fer riure a partir de situacions tràgiques. Forçar l'espectador a riure, "on hésite à rire", podria generar un cert malestar.

Tots aquests articles són molt acurats i comparteixen la qualitat de l'escriptura, tan en la precisió del vocabulari, com en la riquesa de les imatges que volen suscitar, en la ment del lector o en la de l'oient. Tenen en comú que manifesten la sorpresa davant de la forma i dels universos proposats pels espectacles.

L'article que prefereixo és aquest de Patrick de Rosbo sobre "*seul ... les requins!*". Com ja hem esmentat l'espectacle pretenia captar de nou l'interès del públic francès de qui ens sentíem allunyats a causa de les freqüents gires a l'estranger i crec que tenia secretament l'ambició de fer entrar la Companyia en el territori que podríem anomenar "el gran teatre", el teatre de què parlen "els grans crítics". Volíem interessar el públic popular, que evidentment no volíem perdre, però també cridar l'atenció dels especialistes. Amb "*seul...les requins!*", per primera vegada ens trobàvem confrontats a les qüestions fonamentals de l'escriptura d'un text, de la dramaturgia, no solament d'una escriptura del gest. El resultat va sobtar el nostre públic popular i la Companyia de La Mie de Pain, davant d'aquesta reacció a la qual no estava acostumada, va fer marxa enrera. Cap altre espectacle de la Companyia no ha estat tant arriscat, al meu parer.

L'article entusiasta de Patrick de Rosbo descriu perfectament la impressió impactant que li havia deixat l'espectacle: "on patauge littéralement dans la poussière, dans la crasse, dans la boue, dans une sorte de gaudriole tragique où s'ébrouent avec jubilation, avec rage quelques acteurs ringards, oubliés de

---

corporals i uns quants accessoris...una simfonia burlesca... i al mateix temps una sàtira del món contemporani de les seves neurosis i de les fòbies d'alguns que paga el desplaçament!"

<sup>167</sup> *Le Quotidien du Médecin*: "Guignol i manicomi. Dubtem si riure o no (però també com podríem evitar-lo) davant de les gesticulacions, cabrioles dels clowns martiritzats que corren pertot arreu... un espectacle ferotge i divertit, d'una febre tant contagiosa que solament podem patir al nostre torn els calfreds, allaus i farses." "El conte burlesc ens fa dubtar entre el foc d'artifici o el malson."



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Dieu et des hommes.”<sup>168</sup> Aquesta apreciació em fa pensar que no èrem lluny d'aconseguir el nostre objectiu i que simplement ens ha faltat la fe i la confiança en nosaltres mateixos o la maduresa suficient per defensar la nostra creació de totes totes. Escrit amb una joia evident, la crítica posa en contrast l'univers brut, sordid (“la poussière” “la crasse” “la boue”) i l'energia desbordant de felicitat dels actors per representar el barroquisme de les situacions (“s'ébrouent” “jubilation” “rage”).

Si Patrick de Rosbo troba per “*Terminus Hôpital*” les paraules justes per definir la qualitat particular del riure que provoca l'espectacle, (“subir ... les farces”), Patrick de Rosbo amb “gaudriole tragique” aconsegueix un efecte semblant. “Ici l'outrance est reine, l'hystérie s'étale avec une allégresse conquérante”. Subratlla l'exageració volguda dels personatges i dels efectes, i el plaer evident dels actors per representar monstres i per desencadenar la bogeria joiosa de situacions extremades. Posa en relleu el gran invent de l'espectacle que era justament l'alliberament “hic et nunc” de l'energia vital per no-res. “La mise-en-scène d'Yves Kerboul fait opportunément souffler l'orage sur cette bataille de puces”. Finalment, anomena “l'expressionisme allemand” com inspiració amb “ces monstes charbonneux, livides qui nous inquiètent plus qu'ils nous divertissent”.<sup>169</sup>

És interessant ara fer una constatació important: el subjecte intrínsec de l'espectacle, que no escapa a la perspicàcia d'André Gintzburger, gran admirador de l'espectacle, i especificat en el seu “Blog” (“Il y avait longtemps que je n'avais pas vu remettre en question LA CULTURE. Au contraire, les autres l'interrogent avec avidité. « LA MIE DE PAIN » renoue avec le courant qui la CONTESTAIT. Le contenu de SEUL... LES REQUINS ... je le crois profondément corrosif, car mettre en cause la culture d'une société, c'est s'attaquer à la Société elle-même, au-delà du jeu politique, au niveau des racines”).<sup>170</sup> passa desapercebut per Patrick de Rosbo. Per a ell, l'espectacle és una sàtira, que a més, no és prou valenta, que agafa per blanc, el teatre a l'antiga: “La Comédie Française de papa en prend pour son grade” i doncs, lamenta que no es faci “La satire de nos précieux d'aujourd'hui”.<sup>171</sup>

És aquí on el treball crític és rellevant: La Mie de Pain no ha pensat en criticar el teatre a l'antiga fent l'espectacle, sinó que volia parlar de la bogeria de la creació que aïlla el creador, de la vanitat dels sistemes culturals. Si aquest aspecte no era percebut amb prou claredat, era responsabilitat del treball ulterior dels actors de fer passar el missatge amb més netedat. L'explotació de l'espectacle, poc extensa no va permetre abastar el propòsit.

---

<sup>168</sup> *Le Quotidien de Paris*: “Trepitgem literalment la pols, la brutícia, el fang, en una mena d'acudit tràgic on es rebolquen amb joia, amb ràbia, alguns actors casposos oblidats de Déu i dels homes.”

<sup>169</sup> *Le Quotidien de Paris*: “Aqui l'exageració esdevé amo i senyor, l'histerisme s'escampa amb alegria ... la posada en escena d'Yves Kerboul esventa oportunament la tempesta al cim d'aquesta batalla de puces ... l'expressionisme alemany ... els monstres empastifats o livids que inquieten més que no pas diverteixen.”

<sup>170</sup> “Feia temps que no havia vist la cultura posada en qüestió ... Ans al contrari, els altres l'interroguen amb avidesa...La Mie de Pain es connecta de nou amb el corrent que la contestava. Considero el contingut de “Seul ... Les requins !” realment corrosiu, perquè posar la cultura d'una societat en tela de judici és atacar la societat mateixa, més enllà del joc polític, a nivell de les seves pròpies arrels”.

<sup>171</sup> “La Comédie Française rep una plantofada” “la sàtira dels actuals intocables”.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Per acabar aquest paràgraf sobre la manera d'escriure articles que parlen de La Mie de Pain, notem una diferència entre els articles francesos que tenen una tendència a expressar-se més emotivament amb interjeccions i a base de metàfores, i els articles estrangers més analítics i racionals.

Citaré dos exemples interessants d'articles crítics que desenvolupen la vessant anàlitica: un és de *La Presse de Tunisie* del 20/12/1982 de A.N. , l'altre és d'en Xavier Fàbregas a *La Vanguardia* del 04/08/1984. Tots dos parlen de "*Séance-Friction*" com la majoria dels articles estrangers.

Xavier Fàbregas comença per remarcar que "El estreno de "*Séance-Friction*" ... podría resolverse con unas cuantas frases laudativas al uso: el público no cesa de reír ... considerar cuáles son los procedimientos de la Compañía sería una labor mucho más compleja por la simple razón de que el espectáculo también lo es".

El to és seriós i didàctic amb un gran voluntat de clarificació. Segueix després amb una anàlisi de "la propuesta plástica" i de la interpretació de "los ocho personajes que de manera infatigable constituyen ... máscaras surgidas de una Commedia dell'Arte del siglo XX" però subratlla que "de una vida social uniformizadora que se manifiesta, sin embargo, en el rebrotar de una individualidad acorralada y enfermiza". En conclusió adverteix que la lectura de l'espectacle es complexa amb "una riqueza de matices que van mucho más allá del gag".

El mateix to objectiu presideix l'article de Tunísia que és l'únic que intenta una anàlisi estructural "Plans horizontaux des images, plans verticaux des signes ... on peut y voir une suite de symboles. Chaque signe dans une suite d'échos .... Fatras ? Fouille tout ? Jamais ... les climats s'enchaînent avec explosion dans l'irrespect des codes et des manières, à la recherche du plaisir et de l'émotion."<sup>172</sup> L'article intueix un joc de forces entre la construcció estricta de la història que la mecànica dels gags exigia i l'explosió emotiva "hic et nunc" de la interpretació dels actors.

### 5.3 Què s'escriu sobre La Mie de Pain?

La impressió dominant que transmetien els espectacles de La Mie de Pain era el gran dinamisme físic i molts periodistes expliciten la seva sorpresa davant de la despesa d'energia : d'"une orchestration endiablée", expressió utilitzada per F.de Biran (*Dernières Nouvelles d'Alsace*, 12/1981) a "quel rythme! ... Le dynamisme physique des acteurs est constant." de M.W. (*Dernières nouvelles de Saverne*, 03/12/1981), parlant de "*Séance-Friction*", a "orchestration endiablée où grotesque et absurde combinent avec allégresse" de Véronique

---

<sup>172</sup> *La Presse de Tunisie*. " Plans horizontals de les imatges, plans verticals dels signes ...podem veure-hi una sèrie de símbols. Cada signe en una sèrie d'ecos ... Poti poti ? Barreja ? Mai ... les atmosferes s'encadenen explosivament respectant poc els codis i les maneres, buscant el plaer i l'emoció."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Fraissinet, parlant de "*Terminus Hôpital*", *Le Parisien*, 08/03/1986, el tema és recurrent.<sup>173</sup>

En general, relaten que es troben davant de caricatures, és a dir, formes estilitzades i amplificades de la imatge real, portades a l'exponent grotesc: H.O., *Saarbrücken Zeitung*, 02/06/1981, parla de "caricature d'aujourd'hui" per "*Blanche-Neige*", Christian Moncelet a *Semeur-Hebdo*, 02/09/1982, per referir-se a "*Séance-Friction*" diu que "elle dénude la relation ambiguë du maître et de l'esclave, pousse à la caricature inspirée les conflits ..." i Dominique Perez, *Ouest-France*, 11/1984, de "nous imposer un monde déformé par des verres grossissants" per "*seul .. les requins!*"<sup>174</sup>

Sovint fan referència a l'univers del cine mut i de les pel·lícules de l'expressionisme, així com també al món dels còmics, per aproximar el lector a l'estètica dels espectacles. Efectivament, aquests referents eren font d'inspiració per la Companyia: "C'est une irrésistible bouffonnerie qui tient des meilleurs sketches rassemblés de Laurel et Hardy, des bonnes B.D. ..." constata X.R. sobre "*Blanche-Neige*", *Nouvelle République*, 09/04/1981. Joan de Sagarra segueix amb "ensartando un gag tras otro como en los mejores tiempos del cine mudo", en el comentari de "*Séance-Friction*", *El País*, 23/04/1985. Ja hem fet referència a "rêver devant leurs galipettes démentes aux expressionnistes allemands" de Patrick de Rosbo, per "*seul ...les requins!*"<sup>175</sup>

Noten el tracte especial reservat als objectes i accessoris que es transformen i adopten un ús diferent a l'inicial. Aquesta transformació afecta també el cos dels actors, que esdevenen objectes o animals. "Les objets de tous les jours ... ont subi une transformation plastique pour prendre d'une façon merveilleuse les formes imaginaires souhaitées", H.O., *Saarbrücken Zeitung*, 02/06/1981, per "*Blanche-Neige*", "Des flûtes se transforment en épées ou en poignards, des chaises pliantes en boucliers ... une idée folle en suit une autre ... cette même femme promène son amant haletant à la laisse." Dietlind Karasek, *Badische Zeitung*, sur "*Séance-Friction*", 17/06/1982.<sup>176</sup>

Una altra idea predomina en els articles, la idea del món a l'inrevès o de veure el món de l'altre costat del mirall. Així H.O. del *Saarbrücken Zeitung*, ja citat prèviament, diu de "*Blanche-Neige*" que és "un univers féérique complètement à l'envers". I Josep Urdeix precisa per "*Séance-Friction*" que " a primera vista podría parecer que uno se encuentra ante un concierto bufo. Pero pronto se descubre ... que la pirueta cómica ... es sólo un pretexto para un trabajo más complejo ... "*Séance-Friction*" nos conduce hasta los resquemores del alma, ante el mundo de complejos ..." *Correo Catalán*, 04/08/1984.

<sup>173</sup> "Orquestració endimoniada", "Quin ritme!...El dinamisme físic dels actors és constant...orquestració endimoniada on grotesc i absurd es combinen amb alegria".

<sup>174</sup> "Caricatura d'avui dia..." " Despulla la relació ambigua de l'amo i de l'esclau, porta a la caricatura inspirada els conflictes .."imposar-nos un món deformat per lents d'augment ..."

<sup>175</sup> "És una pallassada irresistible que té alguna cosa a veure amb els millors sketches agrupats de Laurel i Hardy, dels bons còmics ..." "Somiar davant les seves tombarelles boges als expressionistes alemanys"

<sup>176</sup> "Els objectes quotidians ... han sofert una transformació plàstica per agafar les formes desitjades per la imaginació d'una manera meravellosa" "flautes es transformen en espases o punyals, cadires plegables en escuts ... una idea boja seguida per una altra ... aquesta mateixa dona passeja el seu amant panteixant lligat a la corretja".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Reg Skene del *Winnipeg Free Press*, 03/06/1986, opina el mateix, "Fantasy veers into nightmare and laughter more than once pierces the veil which covers darker social and psychological secrets". Aline Gélinas va més lluny amb la seva anàlisi del "corps fictif" en *La Presse de Montréal*, del 27/05/1986: agafa l'espectacle de La Mie de Pain com a exemple per explicar que el mim contemporani "se permet de reproduire des réalités invisibles, de donner à voir des abstractions, les mouvements de l'âme de la conscience des personnages."<sup>177</sup> Estem a prop de Decroux, "le mime nous fait faire ce que Freud nous fait dire".

Un eix de reflexió diferent estableix lligams entre l'aspecte coral i la música. És el punt de partida de Kenneth Rea a *The Guardian*, 26/01/1987, "*Séance-Friction*" "it has some of the finest ensemble clowning I have seen for years ... every moment is packed in visual surprises and gags that ricochet around the stage with the complexity of Bach fugue". Una imatge similar inspira Marine, *La Réunion*, del 28/02/1987, "symphonie burlesque où au delà des éclats de rire, résonnent en sourdine les accents graves et discordants de l'ambiguïté humaine" et Véronique Fraissinet pour "*Terminus Hôpital*", *Le Parisien* del 08/03/1986, "les comédiens en plein délire parfaitement à l'unisson pour cette symphonie burlesque"<sup>178</sup>

En contrast, periodistes més atents a veure la representació com a acte únic i irrepetible, i no tant com a construcció, subratllen el costat "hic et nunc"; és el cas de J-P Giraud, de *Nice-Matin*, del 15/11/1982, "j'ai eu cette agréable impression d'assister à une improvisation, tant le travail des comédiens dans cette création est important" i de Reg Skene, ja citat, "it is the events themselves that occupy us, not what they may be taken to symbolise. We are taken up with recurring distortion of bodies and relationships". Aquesta impressió de vivència present és la que agradava més a P. de la Buharaye, *Rennes-Poche*, 11/1982, en "*Séance-Friction*", "Les ruptures du rythme, les cris, les gestes et les déplacements, le dialogue en filigrane, tout concourt à nous restituer un théâtre qui redevient celui de la nécessité, suivant la formule d'Artaud."<sup>179</sup>

Als periodistes no els falten ni les paraules justes ni els recursos teòrics per parlar d'un teatre de gest, tal i com hem vist en aquesta recopilació de crítiques.

---

<sup>177</sup> "Un univers de fades a l'inrevès", "La fantasia es converteix en malson, i el riure més d'una vegada travessa el vell que tapa foscos secrets psicològics i socials." "(El mim) es permet de reproduir realitats invisibles, de fer veure abstraccions, moviments de l'ànima dels personatges." "El mim ens fa fer el que Freud ens fa dir".

<sup>178</sup> "Comporta alguns moments de conjunt de clowns dels millors que he vist des de fa molts anys ... Cada moment està ple de sorpreses visuals i gags que reboten com una fuga de Bach." "simfonia burlesca on, darrera dels riures, accents greus i desacordats de l'ambigüitat humana toquen en sordina" "Els comediantes en ple deliri però totalment conjuntat per aquesta simfonia burlesca."

<sup>179</sup> "He tingut la impressió d'assistir a una improvisació, tant el treball dels actors dins aquesta creació és important" "Són els esdeveniments que ens interessin, no els símbols que representen. Estem agafats per les distorsions constants dels cossos i de les relacions". "Les ruptures de ritme, els crits, els gestos i desplaçaments, els diàlegs en filigrana, tot això construeix un teatre, que esdevé de nou per a nosaltres el teatre de la necessitat, tal com ho formula Artaud".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Aleshores es confirma la sospita que teníem que les raons de l'absència dels comentaris de la gran premsa parisenca i dels grans mitjans de comunicacions francesos responen a prejudicis sociològics i entrebancs estructurals.

Solament uns quants crítics curiosos i conscients de la seva tasca, s'aventuren fora dels àmbits habituals on treballen, com és el cas de Gérard Henri Durand o de Patrick de Rosbo.

És cert que per formació, els crítics tenen més habilitats per parlar d'un teatre de text i sobretot d'un teatre clàssic. Ara, la raó principal per no cobrir les creacions d'una companyia jove que feia creacions col·lectives de teatre de gest, és que es movien en el circuit de les grans estructures culturals institucionalitzades on La Mie de Pain no tenia accés.

El fet de ser considerada com una Companyia popular que treballava en àmbits de "l'Action Culturelle" l'allunyava de les preocupacions d'una certa elit acostumada a parlar dels gustos de la gran burgesia.

A més l'evolució de la professió cap a una indústria cultural no afavoria una companyia com la nostra, que si bé disposava de prou recursos econòmics com per fer viure els seus membres no podia permetre's el luxe de gastar molts diners en publicitat.

Un text molt interessant de la revista *Acteurs*, del 07-08/1986, cita La Mie de Pain que interpretava *Terminus Hôpital* a Avignon "off" per explicar les dificultats de promoció de les companyies independents, i fa referència a la poca freqüentació de públic que l'espectacle havia tingut a l'hivern quan es representava al Théâtre Aux Amandiers de París : "On n'est pas venu, pas assez sans doute, et comme la troupe n'avait pas les moyens financiers de s'offrir plusieurs dizaines de millions de centimes en publicité payante, ce qui hélas devient actuellement le seul moyen de contrebalancer la démission des informateurs rédactionnels ... Espagne, Allemagne, Pays-bas, dans ces pays, La Mie de Pain déplace des foules. Curieux, non ?" <sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> "No han vingut, no han vingut els que havien de venir, i com la companyia no tenia prou mitjans financers per costejar-se moltes desenes de milions de cèntims en publicitat pagada, que és actualment l'única manera de contrarestar la dimissió dels informadors de la premsa escrita... A Espanya, Alemanya, Països-Baixos, La Mie de Pain mou gentades, curiós, no?".

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## VI. Notes i complementos d'informació de la Mie de Pain. Anàlisi de les programacions dels festivals i gires.

### 6.1 Qui programa La Mie de Pain?

#### 6.1.1 Varietats i contrastos.

Com ja hem precisat, els espectacles de La Mie de Pain, amb un fort component gestual i visual, centrats en l'energia de l'actor, no necessitaven una gran infraestructura per produir-se. Podíem representar "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*" o "*Séance-Friction*" a l'aire lliure, "*Blanche-Neige*" a peu pla, "*Séance-Friction*" sobre un entarimat. Evidentment, veure aquests mateixos espectacles en un teatre tancat, ben equipat, amb una il·luminació correcta, guanyava en qualitat.

Si per als primers espectacles, un teatre tancat no era imprescindible, era recomanable per als espectacles posteriors de la Companyia : "*seul ... les requins !*" "*Terminus Hôpital !*" "*Starjob*" requerien unes condicions tècniques més exigents. Aquells espectacles tenien un component textual i una escenografia més rellevant. Tot i així, l'actuació a l'aire lliure, sobre un entarimat equipat era possible, però no es va realitzar en gaire ocasions.

En 10 anys de funcionament, l'evolució de la contractació de la Companyia va de l'actuació al carrer majoritàriament a l'actuació en un recinte tancat.

Recorrent els arxius de la Companyia de què dispo, em sorprèn a posteriori pel gran ventall d'estils de programació on figura La Mie de Pain, tant a França com a l'estranger.

Gràcies a les possibilitats d'adaptació dels espectacles, la Companyia ha actuat en condicions molt diverses, al carrer, sota una carpa, a l'aire lliure sobre entarimats ben equipats, fins als teatres més esplèndids.

A través dels documents es dibuixa un panorama bastant eclèctic de l'activitat cultural del moment.

Per seguir amb l'anàlisi de les programacions, agafaré els exemples que em semblen més significatius: en 10 anys de funcionament, La Mie de Pain ha actuat més de 1500 vegades i és impossible retre compte de tots els actes culturals on ha participat. És difícil citar totes les programacions, encara que totes tenen el seu interès. A més, malauradament, algunes representacions molt presents en la meva memòria manquen de documentació.

Per exemple recordo l'actuació per als escolars de la Blancaneus a Dunkerque el dijous 15 de setembre del '82, a la 6h de la tarda. La recordo precisament, perquè realitzar-la o no, havia generat força discussions en el grup: havíem d'actuar "*Séance-Friction*" el dissabte 17 de setembre del '82. a les 21h a Verona, Itàlia, i això suposava travessar tot França i mig Itàlia, no lluny de 2000 km en el nostre Robert (nom del minibús de la Companyia) en una nit per muntar el divendres al Teatro Nuovo. Finalment, la vàrem fer: era una actuació típica d'un acte socio-cultural en una sala de M.J.C. (Maison des Jeunes et de la Culture): no era precisament una qüestió de diners, les actuacions no faltaven, no era tampoc una qüestió de prestigi, la sala era petita, l'escenari baix de sostre i l'equipament justet; era simplement el costat "stakhanovista" de La Mie de Pain, de què parla Robin Renucci, la feina era la prioritat primera, i

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

satisfereix el públic, un deure. Arribats a Verona, canvi total d'escenari: equipament modern d'un teatre prestigiós de recent renovació, i programació de gran renom.

A la cartellera, compartint programació, La quarta rassegna Internazionale del Teatro di Ricerca, Club Teatro di Remondi i Caporossi, Compagnia del Meta-Teatro, d'Italia, L'Odin Teatret "*Millionen*", i Le Ballet Théâtre de l'Arche, de França. El contrast queda a bastament reflectit.

Aquests contrastos evidents de les vivències eren freqüents: no es tractava simplement d'infraestructures o de països, també de contextos.

Per exemple, encara a la tardor del '82, tornant de Verona, actuem "*Séance-Friction*" el dimarts 5 d'octubre a les 21h, a Chalons-sur-Marne, una ciutat petita a l'est de França. És una iniciativa de les Associations d'Éducation Populaire, que agrupa les 4 M.J.C. Maisons pour Tous de Chalons, un context molt significatiu dels sectors de l'animació cultural. El text del programa "Présences du Théâtre" diu: "Comment dégager la conviction de ceux qui, dans le secteur de l'Animation, prennent ce nouveau pari ... qui affirme les oeuvres théâtrales d'aujourd'hui au coeur d'un mouvement irréversible vers la lente conquête d'un nouveau public ? ... elle a ses ennemis: les tenants du théâtre mercantile ou bien élitaire, ceux qui rêvent de voir les animateurs, les créateurs, céder leur place à une technocratie culturelle ... Rassembler à nouveau, avec le théâtre pour langage ?"<sup>181</sup>. El text, molt ben escrit, és revelador del canvi d'estat d'esperit dels animadors culturals que des del 1981, s'interessen més per la creació que per la pedagogia de l'expressió, i per l'assumpció d'un nou públic que imposa nous gustos. El text defineix els contrincants al projecte de les associacions, el teatre comercial, però també l'elitista i parteix d'una poca confiança en els gestors culturals, que efectivament amenacen de convertir en "Indústria cultural" els avenços realitzats pel moviment associatiu. En la programació, "*En v'la un chahut*", un espectacle molt conegut del moment i que tenia força actuacions en el circuit socio-cultural, de la Compagnie de Créteil, a partir de textos de Kurt Tucholsky : un retrat expressionista, amarg i grotesc de l'Alemanya pre-nazi. L'expressió de Tucholsky "Apprendre à rire sans pleurer"<sup>182</sup> defineix precisament els gustos del nou públic que es reflecteix en la programació.

Diumenge 17 de octubre del 1982, altre canvi de context però no obligatòriament de gustos estètics. Actuem per una institució cultural molt assentada: la M.C. de Rennes. És la Festa d'inauguració de la Temporada de la gran institució cultural. La novetat és el nomenament de Pierre-Jean Valentin com a director. El responsable de la programació de teatre és Peter Bu. "L'Institution est là. C'est certainement un problème. Elle est lourde. A l'esprit

---

<sup>181</sup> Text de presentació de la programació "Présence du théâtre", Chalons oct-82: "Com posar en relleu la convicció de les persones del sector de l'animació que aposten novament ... per afirmar la validesa de les obres teatrals d'avui dia, al cor d'un moviment irreversible cap a la conquesta d'un nou públic ?... Té enemics, els partidaris del teatre comercial, o bé elitista, tots aquests que somien de veure els animadors, els creadors, deixar el lloc lliure per la implantació d'una tecnocràcia cultural... Agrupar novament la gent amb el teatre com a mitjà de comunicació"...

<sup>182</sup> ..." Apprendre a riure sense plorar."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

d'une équipe d'y créer un espace de liberté" diu el nou director, en la documentació de presentació.<sup>183</sup> En el programa, hi ha el projecte de la creació d'una òpera contemporània "*Le naufrage du Titanic*" amb co-producció amb l'Òpera de Berlín. El punt de vista no deixa de ser elitista, però la festa d'inauguració serà popular i l'altra part de la programació és una porta oberta a l'entrada del nou públic potencial que hem definit, "En faisant des expériences alternatives comme la performance Urban Sax qui aura lieu à la réouverture."<sup>184</sup>

En aquest moment, curiosament, La Mie de Pain estava considerada com una Companyia de recerca, tal com ho indica el programa del teatre de Verona, i al mateix temps era coneguda com una Companyia de tarannà popular. Això ens permetia actuar en llocs molt diferents i contrastats.

Ja com a Companyia de teatre de carrer, la gran varietat de programacions era evident. Podíem actuar "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" com esdeveniment puntual, per un públic juvenil o barrejat, a la plaça central d'un poble, com per exemple a Faches-Thumesnil i Croix, pobles de les afores de Lille. A Faches-Thumesnil, hem actuat a la tarda del dimecres 18 de maig del '83, per un públic majoritàriament infantil, a la Plaça Victor Hugo. A Croix, el diumenge 22 de maig del '83 a les 11h del matí per tot tipus de públic, a la Plaça Saint-Pierre on hi havia mercat. Aquestes representacions estan documentades perquè entraven dintre del marc del Festival "Provinciales-3" organitzat pel Théâtre de La Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq: la premsa cobria el Festival i vam tenir un article de premsa al diari local "Liberté". Malauradament, de moltes d'aquestes representacions no queda cap prova documental : simplement un record quan l'actuació era prou significativa, com és el cas de l'Abadia benedictina i del públic disfressat de monjos.

Sovint, la representació de "*Blanche-Neige*" quedava inclosa dintre del programa extens de les festes de ciutat, grandioses i molt de moda. Durant un cap de setmana, tota la ciutat esdevenia un gran escenari ocupat per animacions i espectacles gratuïts. Com a testimoni i exemple de moltes altres manifestacions similars, enumeraré els llocs d'actuació de les festes d'Amiens, 18 i 19 de juny 1983, organitzades pel Servei Cultural de l'Ajuntament. La Mie de Pain actuava en diversos llocs el diumenge 19 de juny. Llista dels llocs d'actuacions de tot el cap de setmana (Podium Rue Courmont, Parvis de la Cathédrale, Mairie, Podium façade du Crédit Lyonnais, Podium rue des Corps nus sans Teste, Parvis de la M.C., Rue des Trois Cailloux, Arcade du Logis du Roy, Marché sur l'eau, Rue Gresset, Rue Delambre, Place Gambetta, Palais de justice, Square René Goblet, Espace Vert square Jules Boquet, Parking de l'Hôtel de Ville, Podium rue Henri Barbusse, Rue Lamartine). 57 associacions de la ciutat col·laboraven en les festes i convidaven 57 grups tant de música com de dansa i teatre per actuar-hi.

---

<sup>183</sup> Text de presentació de la temporada Tardor 82 de la M.C. de Rennes."La Institució hi és. És certament un problema. És pesada. Saber crear un espai de llibertat depèn de l'esperit de l'equip ... "

<sup>184</sup> Ibid.: " Fent experiments alternatius com la performance d'Urban Sax que tindrà lloc per la Festa de l'obertura."



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Les actuacions es feien a peu pla o sobre un entarimat, amb condicions també diverses.

Personalment guardo grans records de les actuacions a l'aire lliure, sobre entarimats, a les nits d'estiu. Normalment l'equipament era adient i a vegades sofisticat, el públic multitudinari i receptiu. Jean-Marc Molinès recorda molt poèticament les seves impressions de la representació de "*Séance-Friction*" a Peníscola, el 31 de juliol del '84. Actuàvem a dalt del poble, al castell del Papa Lluna: l'escenari, muntat al pati, donava directament sobre el mar. Mentre actuàvem, no veiem el públic sinó la immensitat del mar, com si estiguéssim sobre el pont d'un vaixell. "Je joue pour le vent qui s'amuse à emporter la cigarette que je tente d'allumer. Mon chapeau s'envole. Les mouettes rient. Les gens pouffent. Et la mer s'esclaffe ...."<sup>185</sup>

Les condicions de l'aire lliure, quan eren bones, generaven grans moments de teatre amb una comunicació òptima amb el públic: les representacions de « *Séance-Friction* » a la Casa de La Caritat, el 2, 3 i 4 d'agost del '84, al Festival Grec de Barcelona, són de les millors que recordo, per l'acolliment del públic.

No sempre emperò, les condicions eren suficients i a vegades, les iniciatives no rebien l'atenció esperada de la ciutadania.

Aquesta constatació la fa Magda Bousó, en el seu article del *Diari de Girona* del 3 de novembre del 1984. "Estuvieron aquí hace ya unos meses y la verdad es que pasaron casi desapercibidos por el público gerundense" Fa referència a l'actuació als Jardins de la Devesa del 13 de juliol '84 a Girona, que no va ser precisament un èxit de programació. Aquell estiu, La Mie de Pain va actuar al Festival Grec de Barcelona amb un succés incontestable, raó per la qual els programadors gironins van replantejar-se contractar-nos novament, aquesta vegada a l'escenari del Teatre Municipal, amb motiu de les Festes i Fires de Sant Narcís, el 2 de Novembre del '84. A la Devesa, l'entarimat era molt justet, de dimensions petites i desajuntat: vàrem actuar per una vintena de persones, cosa inusual per a nosaltres. Malgrat tot, l'actuació va ser una de les més divertides que hem fet, gràcies a un gag improvisat durant la representació que va trobar Gilbert Épron, aprofitant les circumstàncies ambientals de la situació. Actuàvem a prop de les gàbies de paons reials que, com tothom sap, tenen tendències a esverar-se al mínim soroll. De crits a l'obra, n'hi havia. Cada vegada que els actors cridaven, els paons responien, amb el seu crit específic, "leooo". Gilbert, inspirat, a un moment les va imitar i nosaltres com cor ensinistrat en les tècniques dramàtiques li vam seguir la veta. El públic, la vintena de persones assistents, es va rendir.

Les actuacions en els locals tancats es poden classificar de dos tipus: sota una carpa, en teatres de tota mena, en salles M.J.C. alternatives, o bé en teatres institucionalitzats.

Sota les Carpes de Bruno Clémentin i de Alain Favier, hem actuat tres vegades al Festival d'Avignon durant tota la durada del Festival. Les representacions

---

<sup>185</sup> Testimoni adjunt de Jean-Marc Molinès: "Actuo per al vent que es distreu apagant la cigarreta que intento encendre. El meu barret s'envola. Les gavines riuen. La gent es tronxa i el mar esclafa en rialles."

eren a les 12h de la nit. A l'île Piot, on teníem plantada la carpa, la calor és ofegant a la tarda i era preferible prendre el risc de tenir menys públic i d'actuar a gust espectacles que demanaven un bon desgast físic. Als festivals '82 i '83, representàvem "*Séance-Friction*", al '84 "*seul ... les requins !*". Un bon èxit a Avignon és la garantia de vendes tota la temporada següent. Sense l'esforç tant econòmic (totes les despeses són a càrrec de la Companyia) com personal de participar al Festival, els espectacles no haurien adquirit tanta notorietat. Hem actuat en diverses ocasions sota una carpa, com al Festival Mimes et Clowns de Strasbourg els 2 i 3 de desembre del '81 ("*Séance-Friction*") sota el Châteaueau Fatrasie, però la iniciativa més interessant d'aquest tipus de programació era la S.A.R.E.V. Implantada en el sud de França, en el "département du Var", aquesta organització cultural proposava tota una gira d'espectacles als pobles interiors de la regió: Brignoles, Gonfaron, Le Luc, Les Arcs, Draguignan, Le Muy. Sota la carpa itinerant, la Companyia contractada durant un mes, (La Mie de Pain al novembre '82) ofería representacions per als escolars, primària i secundària, durant el dia i una actuació a la nit, per a tot públic. A més, els actors participaven com a professors de tècniques d'expressió teatral als tallers destinats als alumnes i als seus mestres, dins d'un programa de divulgació pedagògica. L'organització cobria totes les funcions d'un servei cultural, de la programació a l'ensenyament.

La Mie de Pain ha actuat també i des dels seus inicis en teatres esplèndids. La participació al festival de Saarbrück al maig '81 li havia obert les portes d'Alemanya, que tenia l'equipament cultural més desenvolupat d'Europa en aquell moment. La col·laboració cultural entre els dos països era evident i, si obres d'autors alemanys sovint es representaven a França, un bon nombre de creadors francesos treballaven amb assiduitat a Alemanya: Jérôme Savary, Pierre-Jean Valentin ...

A Alemanya, actuàvem regularment en els "Staatstheater" (Freiburg '82, Düsseldorf '82, Kassel '83, Hannover '85, Köln '87, Hamburg '87, Troisdorf '88). A Kassel, per exemple, ens van convidar al setembre '83 amb motiu de la festa d'obertura de la temporada, real disbauxa de proposicions culturals, on es presentaven espectacles de circ, de varietats, de música, de dansa, de cabaret, d'òpera, de teatre amb i sense text. Treballar a Alemanya donava gust: només arribar, l'organització s'encarregava de tot. No havies ni de descarregar el camió ni de planxar el teu vestuari, hi havia un personal delegat per assumir cada tasca concreta. Com a actor, simplement havies d'actuar. En aquest moment, era l'únic lloc d'Europa a oferir condicions de feina semblant.

A França, el primer Teatre Municipal on hem actuat, és el Théâtre de Charleville-Mézières, el dimecres 3 de febrer del 1982, una representació escolar a la tarda amb "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*" i "*Séance-Friction*" al vespre per a adults. Aquesta fórmula comercial de vendre dos espectacles de la Companyia el mateix dia era temptadora i s'ha repetit en diverses ocasions (Hayange, 5 de desembre del '81, Poitiers, 4 de juny del '82, Massy-Palaiseau, 11 de març del '83, Mulhouse, 7 i 8 de desembre del '84 ...).

Evidentment, quanta més anomenada adquiria la Companyia, més bones condicions de programació obtenia. A França, hem actuat en diverses M.C. i teatres municipals molt ben equipats (M.C d'Aulnay/s/Bois '82, de Rennes '82 '83, de Saint-Brieuc '84, de Niort '82 '85, de Calais '83, Théâtre Municipal de

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Clermont-Ferrand '85, Du Havre '84, de Laval '83 '84, d'Alençon '84, de La Roche /sur Yon '84 ...). A París hem fet temporada, un mes al Théâtre du Lucernaire (Febrer- Març 81: "*Blanche-Neige au royaume de Fantoche*"-"*Les Brancolis*"), al Théâtre Dejazet al desembre '83 ("*Séance-Friction*") i al Théâtre des Amandiers de París amb "*Terminus Hôpital*" al 87. A l'estranger, hem fet temporada amb "*Séance-Friction*", al Teatre Victòria de Barcelona a l'abril del '85 i hem actuat tres setmanes a l'Assembly Rooms pel Festival d'Edinburgh '87. Per a mi, el millor record, inoblidable, és l'actuació de "*Séance-Friction*" a Berlin D.D.R, als Deutsches Theater, el 5 i 6 de desembre del 1988: el públic aplaudia dret i jo vivia un dels moments emotius més intensos de la meva vida.

Davant de tanta diversitat, resulta difícil triar un criteri d'anàlisi adient per descriure la realitat cultural de les programacions on figura la Mie de Pain, i una possibilitat que podria resultar interessant *a priori* és estudiar les estructures associatives o institucionals responsables d'elles.

### 6.1.2 França: els organismes de programació.

Un bon terç de les actuacions a França en aquells 10 anys de funcionament estan lligades a l'activitat dels C.A.C (Centres d'Action Culturelle).

A l'origen, els C.A.C. eren uns organismes creats per afavorir el desenvolupament cultural de les "Villes Nouvelles", ciutats de creació recent, artificial, a prop d'un nucli antic o no, com Cergy-Pontoise, Marne-la Vallée ...

El pes de l'auto-financiació com de la responsabilitat de decisió es reparteix a parts iguals entre les associacions culturals locals i la representació política dels ajuntaments implicats. Funciona com una macro-associació que rep subvencions de l'estat i agrupa representants d'altres associacions i delegats municipals. L'invent resulta operatiu i el seu èxit fa extensible el model a tot el territori. Justament els anys '80 és el moment en què s'aplica la fórmula per tota França.

A partir del 1981, els C.A.C. defineixen de nou els seus objectius: es desmarquen de les tasques de pedagogia de l'expressió, deixades a la iniciativa de les M.J.C., i del concepte definit com a "creativitat", per afirmar la seva vocació de programació: "l'évolution des C.A.C. indique donc clairement un double mouvement historique: la volonté de distinction par rapport aux établissements socio-culturels, d'une part, et une certaine identification au monde artistique d'autre part".<sup>186</sup>

Des d'aleshores, un C.A.C. opera normalment en una ciutat mitjana que té un radi d'influència regional. Agrupa i coordina iniciatives culturals seves i de les associacions dels pobles del voltant que tenen representació en les assemblees de decisions. Té una política d'abonaments i d'adhesió per autofinançar-se.

---

<sup>186</sup> Michel Simonot a la revista *Théâtre/public* núm 42 (1981):61 "L'evolució dels C.A.C. indica, doncs, clarament un doble moviment històric; d'una banda la voluntat de distingir-se dels establiments socioculturals i, d'altra, una certa identificació amb el món artístic."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Per donar un exemple del funcionament i reflectir els problemes que l'organització cultural afronta, agafaré diferents textos de presentació de les activitats dels C.A.C. on figura La Mie de Pain.

El diari informatiu del OMC C.A.C. de Niort, *La Manchette* novembre-desembre del 1982, recorda als usuaris que "l'OMC vivra de ses adhérents; c'est par leur nombre qu'il pourra prouver sa raison d'être et se développer", però també reflexiona "une action culturelle doit être conçue non comme une série d'opérations rentables, mais comme un service public, justifiant d'un effort de la collectivité". Per això, els espectadors no paguen mai "qu'une partie du coût réel de (la) place ... La différence sera ... couverte par les subventions des collectivités locales et du Ministère de la Culture".<sup>187</sup> *L'Olifant*, revista del C.A.C. d'Angoulême et de la Charente, del maig i juny del 81, subratlla que el C.A.C. és una associació "qui a eu la volonté de permettre l'accès du plus grand nombre à la culture à partir ... d'une collaboration active avec nos partenaires du culturel, du socio-culturel, et des entreprises ... de jouer la carte de l'ouverture à tous du théâtre" i per això apel·la tothom a participar en l'elecció dels representants dels socis a l'assemblea general perquè "le C.A.C. fonctionne démocratiquement ... Vous aurez donc à choisir pour que s'exprime aussi une certaine idée de la liberté de dire et de vivre la Culture".<sup>188</sup> *Espaces*, revista número 1, del C.A.C de recent creació "De la côte d'Opale", que agrupa tres ciutats i les seves respectives zones d'influència, Calais, Boulogne, Montreuil, del maig i juny del 1982, defineix el projecte, "d'une part le C.A.C. apportera son concours à tout ce qui existe déjà sur la côte; d'autre part, il développera sa propre dynamique: théâtre, musique, danse ... En partant de tout ce qui est déjà acquis, il faudra ... passer à la vitesse supérieure."<sup>189</sup> "Le théâtre, c'est fantastique" és l'eslogan del festival organitzat per l'Office d'Action Culturelle du Pays de Morlaix el mars 1984, que decideix promoure "un théâtre vivant, populaire comme les feuilletons du siècle dernier, un théâtre où il se passe quelque chose sur scène et non dans un laboratoire".<sup>190</sup>

Un C.A.C viu doblement del moviment associatiu, primer perquè recolza sobre associacions socioculturals ja existents i després perquè necessita de la implicació directa dels seus mateixos socis en el funcionament. Suposa doncs un públic convençut i compromès en la responsabilitat cultural i capaç

---

<sup>187</sup> "L'O.M.C viurà dels seus socis...És el nombre de socis que demostrarà la seva validesa i permetrà el desenvolupament posterior... una acció cultural ha d'estar concebuda no com una sèrie d'operacions rendibles, sinó com un servei públic, justificant un esforç de la col·lectivitat... una part solament del cost real de l'actuació, la diferència s'assumeix per les subvencions de les col·lectivitats locals i del Ministeri de Cultura."

<sup>188</sup> "Té la voluntat de permetre l'accès de la majoria a la cultura ... partint d'una col·laboració activa amb els membres del sector cultural, socio-cultural i de les empreses ... de jugar la carta de l'obertura del teatre per a tothom ... El C.A.C funciona democràticament ... Heu de triar, doncs, perquè s'expressi així la llibertat de dir les coses i una manera de viure la cultura."

<sup>189</sup> "D'una part el C.A.C participarà en el funcionament de tot el que ja existeix a la costa, d'altra part, desenvoluparà la pròpia dinàmica: teatre, música, dansa... Partint de tot el que ja existeix, caldrà passar a la velocitat superior".

<sup>190</sup> "El Teatre, és fantàstic! ... Un teatre viu, popular com els fulletons del segle passat, un teatre on passa alguna cosa a l'escenari i no un experiment de laboratori."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

d'imposar els seus criteris: entre la recerca i el comercial, un nou gust per a un nou públic.

La implicació del públic, a través de les associacions representatives, en la tria de la programació no és un invent recent: és una manera de funcionar que es va iniciar als principis del Festival d'Avignon quan Jean Vilar va decidir crear Les Amis du Théâtre Populaire, primeres associacions d'espectadors. Lligades a la idea de la "Décentralisation", les associacions d'espectadors tenen sempre un espai propi en la programació dels teatres municipals. La Mie de Pain va participar en moltes iniciatives de les A.T.P: el 15 i 16 de febrer del 1983, "*Séance-Friction*" per l'A.T.P.de Roanne, el dimarts 2 de octubre del 1984 "*seul ... les requins !*" per l'A.T.P. d'Uzès, com a exemples, perquè és difícil citar totes les representacions relacionades amb les A. T. P., possiblement un 25% de les actuacions realitzades a França.

Per força hem de remarcar que, només en el 25% dels casos, les representacions de La Mie de Pain a França estan relacionades directament amb una intervenció exclusiva d'un servei tècnic de cultura, ja sigui un ajuntament o un organisme institucionalitzat com una M.C.. La majoria de les actuacions, al voltant del 75% estan organitzades per associacions: aquelles amb més anys de funcionament dins les estructures M.J.C. o A.T.P. o aquelles de recent creació, com els C.A.C.. Quan intervé directament un tècnic cultural, és quan s'organitza un festival com a esdeveniment puntual.

La Mie de Pain participa majoritàriament en dos tipus de festivals: els festivals d'humor i els festivals de mim i teatre gestual.

Dins dels festivals d'humor, podem citar el Festival Les larmes du Rire, organitzat a Épinal (juny 1985): interpretem "*seul ... les requins !*", el dimarts 4 de juny del 1985.

Ricardo Basualdo, director del Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques de Nancy, organitzador, explica que el Festival té dos eixos: "Le burlesque, perçu aujourd'hui comme l'une des expressions de la modernisation en tant que fragmentation et agrandissement d'un aspect du réel ... et l'absurde, en tant que regard critique sur le réel ... et porteur ... d'une dimension tragique".<sup>191</sup> Com a referències d'una sensibilitat similar, hi ha dos esdeveniments interessants on La Mie de Pain també participa: al II Festival du théâtre burlesque et du café théâtre des Karellis '83 i al XII Salon international de la Bande Dessinée à Angoulême al gener del '85.

El gran coneixedor del teatre gestual i organitzador dels festivals de mim a França és Peter Bu. La Mie de Pain participa en 4 esdeveniments gestionats per ell: Repérages-Mime del 14 de gener al 15 de febrer del '81 a La Cartoucherie de Vincennes, Autre Théâtre a la M.C. D'Aulnay/Sous/Bois del 28 de febrer al 14 de març del '82, Festival du Corps Comique a la M.C. de Rennes al febrer del '83, i Mimos '87 a Périgueux, la ciutat que va viure els

---

<sup>191</sup> Llibreta de presentació *Vivre à Épinal* juny del '85: "El burlesc, percebut avui com una de les expressions de la modernització com a fragmentació i eixamplament d'un aspecte de la realitat, i l'absurd, com a mirada crítica ... i portadora ... d'una dimensió tràgica."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

inici de la carrera d'en Marcel Marceau, representem "*Séance-Friction*" el 5 d'agost del 1987 en el marc del Festival.

Peter Bu defineix l'originalitat de les recerques del mim contemporani en el programa de presentació de Mimos: "Il y a des choses qu'on exprime par les mots, d'autres par la musique: il y a tout un monde qui ne peut s'exprimer que par le corps ... Le mime n'est plus concentré dans un seul style, il se libère de tous les carcans du passé".<sup>192</sup>

Per acabar aquest retrat de les programacions a França, voldria mencionar la impressió realment motivant que es respira llegint els diversos textos de presentació. Era una època d'optimisme en matèria cultural, un estat d'ànim curiosament en contrast amb les dificultats econòmiques viscudes pel país.

Jean-Jacques Barthes, diputat i alcalde de Calais, presenta la temporada 1983-84 del "Centre de Développement culturel" amb aquestes paraules "Calais n'est plus le désert culturel que d'aucuns se plaisaient à dépeindre il y a une dizaine d'années".<sup>193</sup> Philippe Seguin, diputat i alcalde d'Épinal, segueix en la mateixa tonalitat en la presentació de la revista *Vivre à Épinal*, "Refuser que tout soit moyen dans une ville de taille moyenne ... s'opposer à la fatalité économique du moment par le choix de favoriser les échanges culturels dans la ville pour un mieux vivre".<sup>194</sup>

Sembla que la política francesa ha triat l'opció del fet cultural en aquesta època i és interessant subratllar-ho perquè no és gaire freqüent, ja que les paraules d'aquests homes polítics no són promeses sinó que es corroboren amb fets, esmentats també en realitats tangibles: les xifres d'assistència a les sales i l'augment de les activitats de les associacions reflectides repetidament en els programes.

Així en la presentació de la temporada 82-83 de l'A.T.P. del théâtre de la Roche-sur-Yon, podem llegir: "L'accueil favorable et le vif succès emportés par nos deux précédentes saisons, les 428 abonnés et la fréquentation moyenne à 100% et plus du théâtre municipal pour la saison 81-82 ... nous ont amené afin de satisfaire le plus grand nombre de spectateurs à doubler les représentations de chaque spectacle de notre saison 82-83 ... pour que vive encore mieux et davantage le théâtre à la Roche-Sur Yon".<sup>195</sup>

La presentació de *Le Tambour*, revista del Centre Culturel Robert Desnos de Ris-Orangis sembla fer-li eco: "La Salle Robert Desnos ne devait être à l'origine qu'une simple salle des fêtes ... elle est aujourd'hui l'un des pôles culturels du Département et le sujet de satisfaction et de fierté pour les très nombreux

---

<sup>192</sup> "Hi ha coses que expressem amb els mots, altres amb la música: hi ha un món que només podem traduir amb el cos ... El mim ja no està concentrat en un sol estil ara, s'allibera de totes les inhibicions del passat."

<sup>193</sup> "Ara, Calais ja no és el desert cultural que alguns s'alegraven de descriure amb prou feines fa deu anys."

<sup>194</sup> "Refusar que tot sigui mediocre en una ciutat de talla mitjana... oposar-se a la fatalitat econòmica del moment afavorint els intercanvis culturals dintre la ciutat per viure millor."

<sup>195</sup> "L'acolliment favorable i l'èxit brillant de les dues temporades passades, els 428 abonats i l'índex d'ocupació del 100% i tal vegada superior del teatre municipal per la temporada 81-82 ... ens han portat a doblar les representacions de cada espectacle per la temporada 82- 83 per satisfer el més gran nombre d'espectadors ... per viure millor i encara més el fet teatral a la Roche-sur-Yon."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Rissois qui la fréquentent ... le Conseil Général n'a jamais considéré la culture comme un luxe, mais bien comme une nécessité dans le quotidien de chacun ... Souvent faute de place, on refuse du monde et cela pose problème".<sup>196</sup>

El govern de "L'Union de la Gauche" al poder després del maig del '81, va doblar el pressupost del Ministère de la Culture. Això va permetre sens dubte la realització de moltes accions en matèria de cultura. Però també responia a l'espectativa social de la ciutadania: sense les preocupacions culturals de la població i la motivació per participar, aquests diners no haurien servit per al notable increment de les activitats.

Als anys 80, podem dir que l'acció cultural va ser un èxit.

### 6.1.3 L'estranger: els organismes de programació.

Els organismes de divulgació de la cultura francesa a l'estranger són el primer trampolí de la nostra programació fora del territori francès. En diverses ocasions, La Mie de Pain participa en iniciatives organitzades directament des dels "Institut Français": és el cas de les programacions al Festival de Mim de Londres, The Ninth London International Mime Festival al gener del 1987, i el festival Teatro sin Fronteras organitzat conjuntament amb l'Ajuntament de Madrid al Centro Cultural de la Villa de Madrid del 19 al 24 de febrer del 1985. Tota la gira a Tunísia al desembre del 1982 o la gira a l'Àfrica de l'Est al febrer i març del 1987 van ser possibles gràcies a l'eficàcia de les estructures existents de la xarxa dels Centres Culturals a l'estranger.

Els festivals són de les mateixes categories ja definides per les programacions dintre del territori francès, o el teatre gestual, gran categoria que engloba del mim al clown com és el cas del famós London Festival, o el teatre còmic, com és l'opció de La Semana Teatral Francesa '85, on es tracta segons el programa "de explorar las tierras desconocidas de su Majestad La Risa". La iniciativa de les Chichester Festivities (del 3 al 17 de juliol del '88) és més específica: es tracta ni més ni menys que d'una "Anglo-French Affair", ja tot un programa.

La gira a Tunísia emana directament del Servei Cultural de l'Ambaixada de França: el 16 de desembre del 1982, actuem "*Séance-Friction*" a La Maison de la Culture Ibn Rachiq a Tunis, després el 17 a Bizerte i el 18 a Sfax. Va ser l'escenari d'un petit incident diplomàtic, que va provocar la convocatòria de tota la Companyia al despatx del Delegat de Cultura i l'única censura de l'espectacle. El personatge de Gilbert Épron apareixia despullat a l'escenari durant l'escena de l'alliberament dels músics després de la matança del director d'orquestra. Aquest fet podia interpretar-se com una provocació a la cultura musulmana de Tunísia i el Delegat va ser rotund:

o Gilbert es posava calçotets o immediatament tornàvem a París. Vàrem pensar que recórrer Tunísia al mes de desembre bé valia uns calçotets.

---

<sup>196</sup> "La sala Robert Desnos havia de ser a l'origen una simple sala de festa ... Avui és un dels pols culturals del "Département", i un motiu de satisfacció i orgull per al gran nombre d'habitants de Ris-Orangis que la freqüenten ... Mai el Conseil Général ha concebut la cultura com un luxe, sinó com una necessitat de la vida quotidiana de cadascú. Sovint es queda gent al carrer per falta de localitats i això genera problemes."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Ja al '82, començaven a sorgir els possibles conflictes entre sensibilitats culturals diferents i el delegat cultural va preferir imposar la prudència.

Nosaltres, a Tunísia, vam notar un públic molt agraït amb reaccions similars a qualsevol altre lloc on hem actuat: el cambrer del bar del Centre Cultural de Bizerte estava tan intrigat per les riallades que sentia a dintre de la sala que va passar l'obra entrant i sortint per captar alguns moments de l'espectacle entre client i client, i gaudir del plaer de l'obra. Els actors, amb escepticisme, ens vàrem preguntar tota la representació, què li passava a la porta d'entrada, per quin motiu s'obria i tancava amb tanta freqüència.

Quant a la gira africana de l'hivern '87, vam recórrer països on actualment seria molt difícil d'actuar (Rwanda, Burundi, Somàlia, Etiòpia). La majoria de les actuacions es feien en els Centres Culturals Francesos (Centre Culturel Franco-Rwandais de Kigali, Centre Culturel Arthur Rimbaud de Djibouti, Centre Culturel Albert Camus de Tananarive, French Cultural Center of Nairobi), A Addis Abeba, hem actuat al Centre Cultural Italià, fet que il·lustra la cooperació que existia entre els serveis diplomàtics europeus en matèria de cultura. Entre el públic hi havia aproximadament un terç d'africans i la resta eren cooperants europeus de totes les nacionalitats. En la gira, hem visitat també les Seychelles, l'Illa Maurici i L'Illa de la Réunion, que és "Département" francès. A La Réunion, hem fet quatre representacions pel C.R.A.C, el centre d'acció cultural creat segons el mateix model que els de la metròpoli. Va ser una gira fantàstica. En tots aquests països podies passejar lliurement en aquell moment: l'únic lloc problemàtic fou Etiòpia. Allà, només podíem circular en el bus oficial de l'Ambaixada, on ens allotjàvem.

No totes les gires venien dels sectors oficials: moltes estaven organitzades directament pel nostre agent artístic, André Gintzburger, gràcies a les relacions que mantenia amb agències d'espectacles estrangeres. Per exemple, l'agència Annexa de Barcelona coordinava les actuacions a Espanya i durant els anys 84-85 vam actuar en moltes ocasions aquí. L'actor Xavier Serrat, molt conegut a Catalunya per la seva participació ulterior amb sèries de TV3, ens feia de guia i vam establir una cordial amistat. Actuàvem en el marc d'esdeveniments puntuals, festivals o festes. Hem participat als Festivals de Peníscola '84, Grec '84, Vitòria-Gasteiz '84, al 1er Festival de Teatro de Ribadavia (27 d'agost al 2 de setembre '84). Hem actuat també a València al juliol '84, a Girona al juliol i al novembre '84.

Paral·lelament, hem fet temporada al Teatre Victòria de Barcelona a l'abril '85, que per cert, els gestors del moment encara ens deuen una setmana de representacions. Va ser l'única vegada, durant tota la nostra trajectòria professional, en què ens vam quedar sense cobrar.

Sovint les gires s'organitzaven a l'entorn de Festivals de Mim, com va ser el cas per la gran gira al Canadà del maig al final de juliol del '86: hem viatjat per tot el país, començant pel Festival Qui fait du Bruit de Montréal, del 22 al 31 de maig, al Festival International Contemporary Mime de Winnipeg del 2 al 7 de juny per acabar al Festival Beaux Gestes '86 de Vancouver. A Vancouver, ens hem quedat tres setmanes actuant per a L'Expo '86.

Gràcies al bon moment que viu el teatre gestual, bona part de les nostres representacions a l'estranger s'enmarquen en Festivals de Mims i Clowns.

Citaré els més importants.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Remarquem que el primer Festival important on La Mie de Pain participa és el Festival Mime en Mouvement, Franse Mime in beweging, Utrecht, Països Baixos, al març del 1981. La fama de l'escola francesa de teatre gestual l'afavoreix sens dubte. Segueixen, Mimefestival in Limelight de Kortrijk, Bèlgica, a l'octubre '82; Fools 5, al juny del '85 a Copenhaguen; Haagse Straat theater Bd of broken dreams, '85 i '87 a Den Haag, Països Baixos; Gaukler '87, Köln, BDR; 3rd Southwest festival of Mimes and Clowns de Plymouth, al gener '87; 6e Festival de clowns al Metropolis de Vienna, Àustria, maig del '88; Internationale Tage Der Pantomime, Deutsches theater DDR, desembre del '88; Visual theatre, Hong-kong Arts Festival, febrer 1989.

D'altra banda, l'aspecte fresc i innovador d'un teatre còmic basat sobre el burlesc li obria les portes d'una programació per a tot tipus de públic en els festivals populars: 4ème Festival International du théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse du Tessin, a Lugano, abril del '83; Freiburger theater Festival, juny del '82; Internationales Festival Freiertheater, Hannover, octubre del '85; Kampnagel Festival Hamburg, agost del '87, TransEurope Festival Berlin, BDR, octubre '88; Festival de la Cité Lausanne, '85.

Estar considerada com una troupe de creació no elitista, que treballava amb pocs textos facilitava l'accés a una programació estable a l'estranger. Aquest fet explica les estades al Melkweg d'Amsterdam al maig del '83 i a l'Assembly Rooms d'Edinburgh al '87.

## 6.2 Les companyies que comparteixen la cartellera.

La particularitat dels espectacles del Théâtre de La Mie de Pain era que tant es podien fer al carrer com a dins d'un teatre, i l'especificitat de l'estil que alguns definien de recerca i altres com a típic del teatre popular, feia que les companyies amb qui compartia cartellera pertanyien a un ampli ventall d'estils i modalitats. Malgrat tot, l'anàlisi ens mostra que, al costat de proposicions que podem qualificar d'institucionalitzades, apareix un tipus de treball de companyies no tant convencional i innovador. Aquesta asserció es pot verificar tant llegint les programacions de teatre com les de festivals de mim. La programació de teatre de carrer és en general més innovadora, i sembla una cosa lògica, perquè la idea mateixa de teatre de carrer sorgeix com un símptoma de l'època.

### 6.2.1 Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera de teatre al carrer.

Dins la tradició del carrer, hi ha el teatre de titelles "Guignol" i el teatre dels "Joglars" de tota mena : malabaristes i acróbates, mims i còmics arengadors. Algunes companyies treballen en la renovació d'aquestes formes.

Hem coincidit en diverses ocasions amb L'Atelier de l'Arcouest i el seu espectacle "Marion", que associava actors i titelles gegants i que tenia molt d'èxit. Present en Les rencontres de Rue de Créteil del juny del 1980, al Festival de Saarbrück del '81, al Festival de Freiburg del '82 i a les Provinciales

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

3 de Villeneuve d'Ascq del '83, l'espectacle relata la història de Marion i de la seva filla "Marionnette", que té un cap de fusta i una ben guanyada reputació de tossuda. Es tracta d'una relectura de totes les formes populars, i particularment de la medieval. Dins els clowns de carrer, hem creuat molt sovint dos pallassos especialistes d'aquests tipus d'actuacions, molt eficaços i amb un gran talent per seduir el públic, Amédée Bricolo i Gustave Parking: tots dos bons malabaristes, acròbates i músics, introdueixen elements de la vida moderna en la seva actuació molt energètica de show-man de l'asfalt. Presenten nous tipus populars inspirats dels "Rockers de la banlieue". Presents en moltes festes i festivals, tant a França com a Alemanya, eren els grans dinamitzadors de l'ambient (Amédée Bricolo, Rencontres de rue de Créteil, Festival Repérages-Mime, Festes de Poitiers del juny '83 ...) (Gustave Parking, Fêtes du Pont Neuf, M.C.de Rennes, C.A.C. de Saint-Brieuc ...).

La companyia francesa de teatre al carrer més reconeguda en aquell moment és el Théâtre de l'Unité. Coincidim amb ells a Les Rencontres de rue de Créteil al juny del 1980, entre d'altres ocasions.

En aquell moment presentava quatre espectacles. El més antic era "*La 2cv théâtre*": L'interior d'un 2cv era reconvertit en un teatre a l'italiana i s'hi actuava una obra exclusivament per als espectadors que hi cabien a dintre. Aquest aire intimista era desmentit per l'embolic muntat a fora del vehicle pels personatges de l'Acomodadora, el Bomber, el Revisor i el "Garde républicain" encarregats de posar ordre en la cua d'espectadors potencials. D'un estil similar, hi havia "*La Femme-chapiteau*", on deu espectadors escollits podien assistir a la representació especial de "*Roméo et Juliette*" a sota les faldilles, reconvertides en carpa, d'una geganta. Un altre espectacle, "*Le Boulevard dans la rue*", reproduïa al carrer un saló burgès, un espai d'interior doncs plantat a l'exterior, i s'hi actuava la típica comèdia de tresillo, els embolics còmico-sentimentals del trio, marit, muller i amant.

Albert Vidal ha explotat la mateixa idea de traslladar l'interior d'un pis al carrer en l'espectacle "*L'home urbà*", però en un retrat insòlit i surrealista d'un home engabiatsota sota la mirada dels altres. La Mie de Pain, que ja havia conegut Albert Vidal al Festival de Sitges '81, tornava a coincidir amb ell durant la gira al Canadà, l'estiu del '86, justament amb "*L'home urbà*".

A Sitges, Albert Vidal presentava "*Dansa per un moment de silenci*", al cementiri de Sant Sebastià. L'espectacle ens havia sorprès, perquè explorava en un llenguatge gestual la relació amb el propi cos, el cos com espai íntim, després el cos fictici simbòlic davant del públic, "transparent" diu Albert Vidal al programa, i per fi el cos material quan entra en contacte amb l'objecte, la catifa de metacrilat.

El Théâtre de l'Unité tenia un últim espectacle molt curiós, el teatre per i per a gossos, reservat exclusivament al gos amb el seu amo: el gos seia en una cadireta especial i l'amo quedava dret.

"El gos" és un personatge important de la vida dels francesos i el teatre del final del segle XX li dedica diversos homenatges. En els espectacles de Jérôme Deschamps apareix a vegades com actor i simbòlicament és un referent poètic molt potent del món imaginari d'aquest autor emblemàtic: una sèrie televisiva produïda per la Companyia Deschamps es diu Les Deschiens.

Altres animals apareixen en els espectacles de carrer, els cavalls i les rates especialment: eren els protagonistes de les actuacions al carrer del Cirque

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Aligre, esdevingut posteriorment Cirque Zingaro (1985). En una "parade" impressionant, Bartabas cavalcava amb la seva tropa de "Huns" vociferant al mig de la gent, llançant rates a la cara d'un públic mig espantat mig exultant davant d'aquesta demostració estètica de violència controlada. El Cirque Aligre era present amb La Mie De Pain al Festival de Saarbrück del 1981 i a Avignon al 1982.

És en aquests dos Festivals precisament que vàrem conèixer els actors de la Companyia Royal de Luxe que també era al principi de la seva gran carrera: recordo l'espectacle "*Folies Urbaines*" al carrer a Avignon. Era un espectacle d'una factura molt senzilla en relació amb els muntatges ulteriors de la Companyia: hi havia una caravana al mig de la plaça i la imatge més potent que m'ha quedat és Jean-Luc Courcoult corrent al ritme d'una música desfilant darrera seu la cinta d'un cassete de magnetòfon amb la qual embolicava la caravana i un fanal de carrer. Després, al Festival Fools de Copenhaguen i al Festival Bd of broken dreams de Den Haag al 1985, el Royal de Luxe presentava "*La demie finale du waterclash*" ja més en la línia espectacular que l'ha fet famós. Sobre un fons de música rock que tocava una banda en directe, es desenrotllava un combat tipus torneig medieval entre màquines especials, banyeres i bidets pilotats per estranys cavallers sanitaris. La presència de música rock en viu, l'ús de màquines inventades, l'actuació dels intèrprets al mig del públic amb una certa violència controlada recordava l'estil de les actuacions de La Fura dels Baus dels primers espectacles.

La Mie de Pain ha coincidit amb La Fura dels Baus en tres ocasions. Al Grec '84, les dues companyies actuaven a la Casa de la Caritat, La Mie de Pain, "*Séance-Friction*", La Fura, "*Accions*". Però és només al Festival de Ribadavia que tenia lloc del 27 d'agost al 2 de setembre del '84, que he pogut veure l'espectacle, "*Accions*". Era a dintre de l'Estadi Municipal, perquè La Fura no era considerada ben bé com a teatre de carrer, però sí que actuava en espais no convencionals i és el segell que el grup reivindicava. L'estètica ja m'havia semblat pròxima al Royal de Luxe sense la distància del toc d'humor que caracteritzava el grup francès: la música Hard Rock, la violència gestual provocativa, el joc de manipulació de massa del públic tancat a dintre sense poder sortir i obligat a actuar el paper d'ell mateix, les màquines inventades tractades amb "carinyo" i les màquines de la vida real, els cotxes, destrossats ... tot això em feia pensar a la visió apocalíptica del "*Waterclash*".

Però l'enfocament era decididament diferent: La Fura basava el seu espectacle en una concepció tràgica o mítica, usant mitologies o creant-les; Royal de Luxe era merament una qüestió de joc, de divertiment oníric i irreverent. El que compartien eren les referències a l'univers dels dibuixants de còmics: fantàstic per La Fura, còmic tipus màquines infernals per la Companyia Royal.

La tercera vegada que he vist La Fura és al Sommerfestival d'Hamburg l'agost del '87 amb l'espectacle "*Suz/o/suz*". Actuaven dintre d'una nau industrial molt àmplia i havien desenvolupat el vessant del "teatre de la cruessa", creant un univers angoixant i ofegant a base d'utilitzar òrgans d'animals sacrificats a l'escorxador. El públic alemany semblava conquerit, i es deixava totalment manipular. M'he assegut en un racó i mirava l'escena de lluny, amb incredulitat: necessitava absolutament la distància d'un toc d'humor. T'agradés o no, l'espectacle era impactant i no deixava ningú indiferent.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

De la mateixa manera que hem subratllat que una font de renovació del teatre provenia del desenvolupament dels sectors de l'animació cultural i del culte que professava al teatre gestual, un altre corrent renovador tenia incontestablement el seu origen en el teatre de carrer en el sentit extens de teatre en llocs no convencionals.

Tanmateix, podem notar una evolució de l'estètica dels espectacles de carrer i paral·lelament dels gustos del públic, de la creació de l'insòlit al carrer amb una pinzellada d'ingenuïtat que seria l'univers del Théâtre de l'Unité, on s'inscriurien també espectacles de l'estil de "*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*", a la invasió de l'espectacularitat dels elements escenogràfics, com titelles gegants i màquines inventades, manipulació i provocació d'un públic involucrat amb adhesió emotiva, emergència d'un món mític amb imatges violentes. Aquest tipus d'espectacles intenten portar al teatre el mateix desfogament energètic que un concert de rock o una festa d'aficionats al voltant d'un partit de futbol, desbordament emotiu necessari en una societat occidental cada vegada més normativa i políticament correcta.

#### 6.2.2 Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera de teatre als festivals de mim.

Sembla que no podem parlar de mim sense evocar la figura d'en Marcel Marceau i aquesta imatge de "Grand officiant du théâtre du geste."<sup>197</sup> que a vegades arriba a ocultar el propi treball d'actor-creador de l'artista, Marcel Marceau.

Marcel Marceau crea un estil personal a l'entorn del personatge "Bip" i el defineix com "Il faut établir un style, une stylisation, une musicalité intérieure, théâtrale et poétique du silence en créant des points d'appui dans l'espace, des raccourcis optiques, des retournements de personnages ... le temps sculpté de chaque geste, d'un temps qui a une sonorité qu'on n'entend pas."<sup>198</sup>

Actuació en silenci, estilització narrativa, tècnica dels punts fixos que dibuixen l'espai, el·lipses de temps, joc d'actituds, canvis sobtats de personatges: sembla una enumeració de receptes infal·libles i ens fa oblidar que tots aquests preceptes són simplement mitjans trobats per afavorir l'expressió personal d'un artista."Ce que Freud nous fait dire, le mime nous le fait faire."<sup>199</sup> Deia Decroux que no ignorava la presència de les forces de l'inconscient individual i col·lectiu en tota creació artística i en el treball corporal en particular.

L'estil que troba Marcel Marceau és totalment adient per expressar el seu univers poètic. Però la popularitat immensa que ha obtingut converteix el seu

---

<sup>197</sup> LECOQ, Jacques, *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987 p.64: "gran oficiant del teatre del gest."

<sup>198</sup> Ibid., p.67: "Hem d'establir un estil, una estilització, una musicalitat interior, teatral i poètica del silenci, creant punts de recolzament dins l'espai, compressions d'impressions òptiques, canvis insospitats de personatges... el temps esculpit de cada gest, un temps que té una sonoritat que no se sent."

<sup>199</sup> LECOQ, Jacques, *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987 p.67: "El que Freud ens fa dir, el mim ens ho fa fer."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

estil personal en sinònim de la disciplina en general, i és evidentment l'èxit d'un fundador de tradició comprovar que la forma creada esdevé "Estil".

Als anys 80, la influència de Marcel Marceau és encara molt viva (al 1978, va tornar a obrir a París la seva Escola Internacional de Mim) i té molts seguidors. A la cartellera dels festivals de mim, es nota la força de la seva influència i diverses companyies perpetuen amb un domini tècnic excel·lent la tradició que ell ha fundat. És el cas del Mim Amiel, amb qui ens hem creat a l'International Festival of Contemporary Mime de Winnipeg al 1986, amb el seu espectacle "*Un jour, la terre*". O dels alumnes de L'École de G. Lebreton que presentaven al Festival de Mim de Strasbourg '81 "*La légende du Mir, Miroir. Meur*". L'interès d'aquest últim espectacle era doble. D'una part es tractava d'un conjunt d'actors, fet minoritari parlant d'actuacions de mims: normalment eren actuacions en solitari tipus *one-man show* (Henri Gruvman, Vincent B., Bernd Lafrenz, Franz Josef Bogner) o en *duo* (Club Teatro di Roma, Théâtre du Mouvement). D'altra part, l'espectacle funcionava com una recopilació de les tècniques ja explorades de les possibilitats d'expressió del cos, des de la pantomima tradicional, on el cos parla fent signes, a l'estilització narrativa del mim modern, usant també els recursos de les màscares. Explicava la història d'un viatge amb entrebancs per buscar un mirall màgic, el periple servia de pretext a totes les transposicions corporals dels elements, ritmes i atmosferes trobats pel camí.

Però, com explica Peter Bu: "Le mime n'est plus cantonné dans un seul style: il se libère de tous les carcans du passé. Le théâtre gestuel évolue et se diversifie avec la même vigueur que la danse il y a trente ans ou le théâtre parlé pendant les années 20 et 30 ... il découvre des voies qui enrichissent tous les autres genres. Il vit une renaissance."<sup>200</sup> El teatre gestual als anys 80 és un camí de recerca de formes noves.

Algunes companyies exploren els recursos de l'abstracció i donen a la bellesa del moviment un valor en sí. És la via que segueixen grups com Daniel Stein (L'espectacle "*Timepiece*" present amb La Mie de Pain a la cartellera del Mime en Mouvement de Utrecht '81, del Repérages-Mime '81 i del Festival de Mime de Winnipeg '86), Le Théâtre du Mouvement (Present amb l'espectacle "*Tant que la tête est sur le cou*" als Festivals d'Utrecht '81 i Autre théâtre '82 a Aulnay/s/Bois i amb "*Les Mutants*" als Festivals de Freiburg '82 i Berre '83), Pyramide sur la Pointe (Espectacle "*La Colonie des colonnes*", Mime Festival de Kortrijk '82, Repérages-Mime '81, Mimos '87)

Daniel Stein no explica petites històries sense paraules sinó que aborda el concepte del temps, del pas del temps a la vida de l'home i transforma el concepte abstracte en un plaer dels sentits amb la transcripció plàstica de la idea en la bellesa del moviment. "*Les Mutants*": l'espectacle comença amb l'aparició d'una bèstia estranya de vuit potes i dos caps, composta amb el cos dels dos actors. El monstre es desplaça i es dissocia en un esforç de multiplicació de la vida, perquè precisament l'espectacle narra l'aventura de l'evolució, utilitzant una forma corporal a la vegada virtuosa i abstracta a prop

---

<sup>200</sup> Programa de Mimos '87: "Ara, el mim no està pas arraconat en un sol estil: s'allibera de tots els encotillaments del passat. El teatre gestual evoluciona i es diversifica amb la mateixa empenta que la dansa va fer trenta anys enrera o el teatre parlat als anys 20 i 30 ... descobreix vies que enriqueixen tots els altres gèneres. Viu un renaixement."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

de la dansa. L'espectacle de *Pyramide sur la Pointe* utilitza també les possibilitats del virtuosisme del cos, introduint l'acrobàcia com a mitjà estètic per submergir l'espectador en un univers fantàstic: al principi veiem columnes que semblen moure's soles i a poc a poc descobrim que contenen éssers vius, homes que intenten sortir del seus embolcalls. L'espectacle narra la història d'aquest alliberament dolorós, mesclat de pors i de lluites per aconseguir deixar la vella closca i intentar viure nus en comunitats harmonioses. "*La Colonie des colonnes*" és una metàfora de la dificultat de l'home per casar la seva sensualitat amb l'univers tecnològic que ell mateix ha construït.

Si un vessant de la renovació del teatre gestual és segurament el cos abstracte, l'altre és indubtablement el cos còmic. Peter Bu s'interroga: "Le comique est-il la forme la plus achevée de l'humanité?"<sup>201</sup> i de fet més de la meitat dels espectacles que proposa, en els festivals que organitza de les noves tendències del teatre de gest, són espectacles que tenen un component còmic, encara que aquest riure sigui sovint l'altra cara de la tragèdia. La investigació sobre el poder escènic del cos còmic es porta a terme per dos tipus d'actors: uns vénen de la disciplina corporal del mim (Boleslav Polivka, La Société des Mimes Cinglés) i guarden la convenció de l'absència de paraules; els altres són els nous clowns que usen paraules encara que amb parsimònia i en moments molt específics i controlats de les seves actuacions (Carlos Trafic, Benito Gutmacher, Hector Malamud).

La Mie de Pain ha coincidit amb dues ocasions amb Boleslav Polivka, al festival Du Corps Comique de la M.C. de Rennes al '83 on actuava "*Pépé*" i "*Le Naufragé*" i al Festival Qui fait du bruit de Montréal '86 on es produïa amb "*Le bouffon et la Reine*".

Desenvolupant l'aspecte "tragico-burlesc" present en el teatre dels països de l'Est de la postguerra, els espectacles de Boleslav Polivka tracten temes seriosos, la guerra en "*Pépé*" o la supervivència en "*Le Naufragé*", la comèdia del poder en "*Le Bouffon et la Reine*", però sempre des d'un punt de vista còmic. L'espectacle de La Société des Mimes Cinglés comparteix la mateixa visió, però posa l'accent sobre les deformitats físiques i les discapacitats. L'espectacle "*Crac*" és a la cartellera del Festival de Mimes de Strasbourg '81 i al Festival Du Corps Comique de Rennes '83. Relata la trobada a la mateixa sala d'un hospital de dos Fittipaldis de la carretera que acaben de tenir un accident: els veiem, embenats i reduïts a la impotència enmig dels instruments mèdics que semblen més aviat de tortura, confraternitzar en la desgràcia. És una sàtira aguda de l'ambient hospitalari, però l'aspecte més virtuós de l'actuació resideix en el joc sense paraules dels dos actors que fa entendre tota la subtilitat de les seves relacions emotives. Aquesta reflexió corrobora el punt de vista de Peter Bu: "L'humour des gestes est donc probablement plus profond, plus brutal que l'humour verbal ... la difformité et l'exagération sont deux mamelles du rire."<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Programa del Festival Du Corps Comique: "És el còmic la forma més completa de la humanitat?"...

<sup>202</sup> Programa del Festival Du Corps Comique: "L'humor dels gestos seria doncs probablement més profund, més brutal que l'humor verbal ... La difformitat i l'exageració són les dues mamelles del riure."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

El lloc que ha d'ocupar la paraula en una actuació de teatre gestual és de fet el centre d'un cert debat teòric i la seva presència o no divideix el territori dels mims del territori dels clowns.

Malgrat tot, la base d'un treball de clown consisteix en un domini corporal que pot arribar fins a l'acrobàcia i en una acurada relació amb l'objecte que necessita un mínim de coneixement de malabarisme. Les paraules estan normalment lligades a les necessitats del joc, repetides o mal enteses, generant *quiproquo* i absurditats.

En un treball de clown contemporani, la tria de les paraules i la manera de proferir-les té una gran importància. Així, en l'espectacle de Benito Gutmacher, "*Le cri du corps*" (Festival de Mime de Stasbourg '81, Autre Théâtre '82, M-C. de Rennes '82), les paraules sonen com eslògans repetitius i profètics que ritmen el creixement de l'angoixa del clown confrontat a la idea de la seva mort fisiològica. El tema és seriós, l'espectacle tragicòmic. Benito Gutmacher fa part del trio de "fools" patètics d'origen argentí que són molt populars als anys 80 i renoven el gènere dels clowns, i del teatre gestual en general. Els altres dos són Hector Malamud ("*People love me*" Autre Théâtre '82, M.C. de Rennes '82, Festival de Lugano '83) i Carlos Trafic ("*O.Key, Doc*", Festival de Mime de Strasbourg '81, Autre Théâtre '82, Fêtes de Kassel '83). Una altra característica d'aquest tipus de representacions és la relació directa amb el públic que serveix de partenaire real de joc en aquestes actuacions en solitari. En l'espectacle "*O.K.Doc*", hi ha una constant oscil·lació entre el moment real de la representació, l'"*Hic et Nunc*", i el món oníric fantàstic de la bogeria. Aquests canvis de focalització estan en relació amb el tema de l'espectacle, el desdoblament de personalitat que pateix el clown, passant de ser un vell solter introvertit i maníac a un sàdic sarcàstic.

El treball de La Mie de Pain, sobretot a "*Séance-Friction*" s'inscriu en aquesta línia. La situació mateixa del concert suposa la presència d'un públic com a partenaire, actuant per ell mateix al moment real de la representació i l'ús de paraules es limita a les possibilitats de la situació, com la presentació de l'obra feta pel director d'orquestra, paraules obsessives o tics de personalitats dels músics, com la xerrameca de "la senyora del bolso". L'essencial del treball és de tècnica corporal amb la gran originalitat que es tracta d'un cor, l'únic espectacle que hi havia en aquell moment de cor burlesc. Segons Lecoq: "Le chœur est la plus haute organisation théâtrale et un théâtre qui se compose d'un chœur parvient à un très haut niveau de style de représentation."<sup>203</sup> A part de la presentació individual dels músics al principi, tot l'espectacle és un joc coral dels set músics i del director d'orquestra. "*Le Bal*" del Théâtre du Campagnol, explora també el gran poder escènic del treball coral: la construcció de l'espectacle es recolza en la focalització puntual d'uns actors protagonistes al mig del cor format pels altres actors que els porten al centre d'atenció a la manera d'un cor tràgic que porta el corifeu.

---

<sup>203</sup> LECOQ, Jacques, *Le théâtre du geste*, Bordas, Paris 1987, p.112: "El cor és l'organització teatral més potent i el teatre que es compona d'un cor assoleix un nivell molt alt d'estil de representació."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

És indubtablement una construcció d'una gran eficàcia visual: el fonament de l'ocupació de l'espai escènic prové de l'herència de la tragèdia, però sosté un treball de cos còmic estilitzat.

Una altra originalitat de La Mie de Pain és la presència d'actrius fent un treball de cos burlesc: de dones, al teatre còmic, n'hi ha des del teatre medieval, si més no en la tradició francesa, però la novetat és la seva presència en el treball de clown, que suposa assumir el propi ridícul.

Franck Tenaille menciona el fenomen com una novetat que regenera el gènere del teatre clownesc en l'article "La Revanche des Augustes" del diari *Libération* del 5 de gener del '81. "Le clown revient ou plutôt le théâtre clownesque ... cette nouvelle génération présente deux particularités: elle s'adresse exclusivement à un public d'adultes et compte une notable participation féminine."<sup>204</sup>

Sembla que d'entrada hi ha més reticència de les pròpies actrius a abordar la qüestió del ridícul i també a priori més rebuig del públic a veure-ho: sinó com s'explica que rarament el paper de Yvonne, dins l'obra de Gombrovicz, "*Yvonne, Princesa de Borgonya*", és interpretat tal com està escrit, lletja i borderline? Normalment qui assumeix el paper és una noieta ben bufona de qui tothom es podria enamorar i llavors, com s'entén el tema central de l'obra: l'enamorament absurd del príncep?

Amb aquest exemple volia subratllar l'existència de barreres sociològiques que poc a poc desapareixen i que el treball de dones pallasses hi són per alguna cosa. La més coneguda és Nola Rae, i La Mie de Pain ha compartit cartellera amb la gran clown al Festival Mimos '87 de Périgueux. Nola Rae va fundar la seva pròpia Companyia al 1976 i ha recorregut Europa amb espectacles de gran virtuositat tècnica i un sentit de l'humor contagiós. Al principi dels anys 80, hi ha un altre gran clown femení a França, Zouc. Encara que classificada en el grup dels humoristes de *one-man show*, el seu treball es fonamenta en actituds corporals i una manera tot personal d'expressar-se i s'emparenta més amb el clown que amb l'humorista verbal. De fet, de jocs de paraules i de bromes verbals n'hi ha poc en els seus textos que més aviat són uns retrats de personatges ridículs i lletjos, agafats en un quotidià provincià i desolador. La Mie de Pain ha coincidit amb ella a la cartellera del Centre Cultural de Fos/s/mer al maig '84. Interpretava l'espectacle: "*Zouc à l'école des femmes*".

A la Companyia de Jérôme Deschamps, hi ha una gran predisposició a fer treballar actrius en el registre dels clowns i molt bones actrius han posat el seu talent de poesia còmica al servei de muntatges potents: Michèle Guigon dins "*Les Blouses*" que coincideix a la cartellera del Festival de la Vallée de Montmorency a l'octubre i novembre del '84 amb "*Seul ... Les requins !*", i Yolande Moreau, la més emblemàtica i segurament la més coneguda ("*C'est magnifique!*", 1994), que mai no ha coincidit per raons de data amb La Mie de Pain, però que és impossible no mencionar.

Amb Zouc i el théâtre de Jérôme Deschamps estem als límits del territori del mim: mai La Mie de Pain va coincidir amb aquestes Companyies en un festival

---

<sup>204</sup> " El clown torna, o més aviat el teatre clownesc ... Aquesta nova generació presenta dues característiques: s'adreça exclusivament a un públic adult i compta amb una ampla participació de dones."



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

de mim, però sí en altres tipus de programacions. Des d'un punt de vista tèoric, aquestes constatacions són dignes d'interès. En el cas de Zouc, encara que el treball corporal és important i sosté tota l'actuació textual, la presència contínua d'un text imprescindible delimita territoris i la fa considerar com a "humorista" de *one-woman show*. En el cas d'en Jérôme Deschamps, poc sovint el text és imprescindible, l'univers és incontestablement de teatre gestual clownesc, si entenem per clown, un treball de l'actor que revela l'energia primordial que el porta, fent de la seva presència escènica una cosa original i personal, (El nas és la màscara més petita). Però crec que l'amplitud del diseny escenogràfic i l'ambició de traduir tot un món imaginari personal en una dramaturgia extensa amb molts d'actors, fan que considerem que pertany al territori teatral. I no al mim.

Per acabar amb aquest retrat de les companyies que comparteixen cartellera amb La Mie de Pain en els festivals de mim, és interessant anotar la presència de companyies de dansa-teatre japoneses inspirades en tècniques del Kabuki, del No i del Butoh. Aquest fet és revelador de la inquietud estètica del moment per totes les manifestacions del cos en representació i en conseqüència, la curiositat per conèixer totes les modalitats de l'expressió corporal. Una companyia molt present en totes les programacions (Repérages-Mime '81, Autre Théâtre '82, M.C. de Rennes '82, Amiens '83, Rixheim '87, Hannover '85, Den Haag '85 ...) és Shusaku & Dormu Danse Theater. Inspirats en les tècniques del Kabuki i del No, els espectacles "*Angel core*" i "*Era*" posen en imatges d'una bellesa plàstica expressiva els fantasmes de l'inconscient col·lectiu arran de les mitologies de l'Edèn perdut i temes de l'exili: els actors ballen per terra o sostinguts a l'aire en una mena de teranyina, i suggereixen un univers curiós i surrealista de peixos rampants i micos histèrics.

Quant a Carlota Ikeda (M.C. de Rennes, Friertheater Hannover '85, Gaukler '87), el seu espectacle "*Ariadone*" presenta la seva companyia de ballarines de Butoh, mig harpies, mig bacants. Les ballarines nues, el cos blanquejat, els cabells vermells, tenen un punyal sobre el sexe i ballen, s'arrossequen, s'estiren, es barallen o s'abracen, en accions portades al paroxisme. A mig camí del "transe" i de la dansa, el Butoh desgrana la seva essència de ruptura de l'ordre, de retorn al caos original, tal com ho expressa Carlota Ikeda: "plonger au-delà des limites de l'homme pour retrouver le cosmos."<sup>205</sup>

Les formes d'expressió de l'orient recorden al públic d'occident el vell fons tràgic comú.

### 6.2.3 Retrat d'algunes companyies que comparteixen la cartellera als teatres.

L'especificitat de les cartelleres de teatres resideix en la varietat de gènere dels espectacles proposats: els criteris de rendibilitat suposen abastar el màxim de gustos estètics possibles per captar el públic potencial d'una manera òptima. Obrir una sala ja té un cost mínim en si i, si més no, s'han de cobrir aquestes despeses, equilibrant un risc de programació per un espectacle més rendible.

---

<sup>205</sup> Programa de la M.C. de Rennes, febrer 83: "Submergir-se per trobar el cosmos darrera els límits de l'home."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

En general, considerant el ventall de programacions de teatres on ha participat La Mie de Pain, no s'aprecia cap tendència determinada clarament definida per donar un color específic a la cartellera, com és el cas dels festivals de mim. Ni tampoc hi ha la impressió de llibertat i d'agosament de les propostes de carrer: la tendència que predomina és un cert conservadorisme amb la meitat de les programacions reservades a les formes teatrals assentades, vodevils i clàssics.

Evidentment les conclusions de la present anàlisi depenen del material documental de La Mie de Pain, i del circuit de programació particular que recorria la Companyia: ni els Centres Dramatiques Nationaux de França, ni els grans teatres parisencs ni els grans teatres de capitals estrangeres van programar La Mie de Pain. Com hem mencionat prèviament, són majoritàriament les associacions culturals, molt actives en el panorama cultural francès que programen la Companyia en les estructures C.A.C., M.J.C., A.T.P. A l'estranger, la Companyia participa més en esdeveniments puntuals que en la cartellera de temporada. La tendència que descriurem és doncs circumscrita a França i a la programació de les associacions.

Constatem la persistència de formes teatrals reconegudes i "institucionalitzades", vodevils i textos clàssics: els qui produeixen els vodevils són les gires conegudes com Tournées Baret i Tournées Karsenty, però també algunes companyies independents.

De la mateixa manera els Centres Dramatiques Nationaux munten clàssics que proposen en gires, però no exclusivament. Joves companyies també tenen èxit en la posada en escena de textos de la literatura teatral universal.

Al costat d'aquestes propostes que qualificarem de convencionals, encara que a vegades la posada en escena d'un espectacle en concret no ho és, hi ha formes emergents que sorgeixen del treball de companyies independents o de joves companyies professionals.

Produeixen espectacles propis amb textos originals seus, adaptacions de novel·les, o escriptura personal d'un o de tots els actors de la companyia, text escrit pel director o construcció d'espectacle sense text. Són espectacles de *one-man show* molt de moda (particularment els espectacles de Philippe Caubère, de Philippe Avron, Raymond Cousse, Bernard Haller) o d'un conjunt d'actors (Théâtre de la Jacquerie, Théâtre du Galion, Théâtre Deschiens de Jérôme Deschamps, Mexicaanse Hond, le Quatuor).

Curiosament, hi ha pocs muntatges de dramaturgs contemporanis, d'escriptors que treballen fora del contacte amb els actors: per exemple Jean-Claude Chabrol escriu els textos del Théâtre de la Jacquerie, però és en contacte constant amb la Companyia (Espectacle "*Lumpen*", Festival de Saarbrück 1981). És un fet simptomàtic d'aquell moment: l'escriptura és escènica.

Com La Mie de Pain és a la cartellera dels Théâtres Municipaux, comparteix programació amb les gires de vodevil Baret et Karsenty.

Així, a Charleville-Mèzières, temporada 81-82, hi trobem "*La Perruche et le Poulet*" de Robert Thomas, "*Cent ans d'opérettes*", revista de Pierre Gueirard, "*Je veux voir Mioussov*" de Valentin Kataev amb Jean Lefebvre, vedet del gènere a França (Tournées Baret). A Clermont-Ferrand, temporada 85-86,

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

“*Turlututu*” de Marcel Achard, “*On dinera au lit*” de Marc Canoletti, “*Canapé canapé*” de Jean Barbier amb Jean Lefebvre un altre vegada. (Tournée Karsenty).

De vegades, una companyia independent munta un vodevil amb la intenció de renovar el gènere donant-li un aspecte crític i assoleix l'èxit. És el cas de Jean-François Prévand, que munta un espectacle-collage de textos de Labiche “*Si jamais je te pince*”, “*J'invite le colonel*”... L'espectacle és una visió crítica de la parella burgesa, des del moment del prometatge als avatars del matrimoni quan l'amor esdevé odi, i fins a la destrucció de la parella per l'engany constant. L'espectacle és dins la programació de La Roche sur Yon, febrer '83: himne a la imbecilitat, integrant elements del burlesc de les pel·lícules de cine mut, i dibuixant un univers a prop d'Ubú, el muntatge és acollit com una revelació hilarant i una sàtira ferotge.

Dins les proposicions de textos clàssics, trobem diversos muntatges dels Centres Dramàtics: “*La Casa Nova*” de Goldoni, direcció Jean Favarel, del Centre Dramatique National du Grenier de Toulouse a Roanne, novembre '82, “*Ivanov*” de Txèkhov per La Comédie de Rennes, direcció de Dominique Quehec, Saint-Brieuc, gener 1983, “*En attendant Godot*” de Samuel Beckett per La Comédie de Caen, direcció de Claude Yersin, a Saint-Brieuc, abril '84, “*L'amour médecin*” de Molière per La Comédie de Saint-Étienne, direcció d'Alain Bonneval, a Roanne, gener '83.

Hi ha també companyies independents que munten clàssics: per exemple, “*L'Orage*” d'Ostrovski per Les Athévains, a Charleville-Mezières, març '82 o “*Les Cancans*” de Goldoni, per la Companyia Morin-Timmerman, a La Roche sur Yon al març '83.

Simplement podem constatar la poca presència d'autors dramaturgs contemporanis.

Assenyalem l'esforç fet per La Comédie de Caen per promoure l'escriptura i la producció d'espectacles de joves autors que s'ha marcat com a objectiu. Així, dins la programació del maig '83 a La Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq, hi trobem el muntatge d'un text “*Les Épigones*”, dirigit per Michel Dubois, d'un jove autor de Rouen, Jean-François Toulorge. El text és una reflexió sobre la memòria i el paper dels objectes testimonis del passat, de quina manera susciten la imaginació dels homes del present per descobrir els esdeveniments de la història.

Per la mateixa Companyia, un muntatge d'un text de Daniel Besnehard, “*L'étang gris*”, dirigit per Claude Yersin, narra l'educació sentimental d'un jove durant l'Ocupació Alemanya a Normandia. El muntatge és a la cartellera de La Roche sur Yon, al novembre '83. És un treball sobre el naturalisme al teatre amb una recreació precisa de l'atmosfera de l'època de referència.

De fet, les companyies que munten dramàtiques contemporànies semblen atretes pels textos de teatre del quotidià: així, el Théâtre del Graffiti, munta “*Loin d'Hagondange*” de Jean-Paul Wenzel. La direcció de Philippe Goyard està considerada pel mateix autor com la millor que s'ha fet del text. Dos joves actors interpreten la parella de jubilats, afegint una nota de pessimisme a un text bastant amarg: els joves esdevindran els mateixos vells frustrats.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

L'espectacle és a la programació de La Rose des Vents a Villeneuve d'Ascq, al maig '83.

Dues Companyies agafen el risc d'una opció diferent: la Companyia Force 7 presenta "*La grande imprécation devant les murs de la ville*" de Tankred Dorst, al Festival de la Vallée de Montmorency a la tardor del 1984 i André Marcon actua "*Le Monologue d'Adramelech*" de Valère Novarina, al Festival Les Larmes du Rire d'Épinal al juny '85. Aquest últim muntatge posa de relleu el talent interpretatiu de l'actor André Marcon que realitza un gran treball de one-man show amb aquest text contemporani tràgic i estrofolari.

És interessant de remarcar que els "one-man shows" estan de moda.

Són els grans èxits de taquilla: "*La danse du diable*" de Philippe Caubère, "*Avron Big Bang*" de Philippe Avron, "*Vis à vie*" de Bernard Haller, "*Stratégie pour deux jambons*" de Raymond Cousse.

Els actors interpreten el seu propi text amb un gran mestratge interpretatiu tan gestual com vocal. Són espectacles compromesos que reflecteixen l'univers personal de cada actor i el públic agraeix aquest grau d'implicació. "Fer un espectacle sobre la meva persona, sobre els meus temors i les meves esperances", explica Philippe Caubère en el programa del Festival de Sitges '81, on està programat igual que La Mie de Pain. "*La Danse du diable*" és un treball sobre la memòria, amb estalvi de mitjans i construït a base d'improvisacions, la construcció final emperò és molt rigorosa i el ritme sostingut amb energia.

Els actors de *one-man shows* tenen un gran domini de la presència escènica i de la manipulació de l'emoció del públic. Per exemple, Bernard Haller té talent de ballarí, mou el cos amb un coneixement savi de les nocions d'equilibri i desequilibri, i els seus moviments signifiquen tant com la seva veu i l'expressió del rostre.

El seu espectacle "*Vis à vie*" (Saint Briec, maig '84, Épinal, juny '85), explica la lluita de l'home per conservar la vida, vista com una senyora hermosa que vol plantar l'home que l'estima amb bogeria. Els *one-man shows* aborden sovint grans problemes filosòfics, la mort per Bernard Haller, o la teoria de l'univers per Philippe Avron.

"*Avron Big Bang*" (Uzès, febrer '85, Vallée de Montmorency, octubre '84) ens presenta un professor de filosofia estrambòtic que emet sentències paradoxals com "La filosofia és l'art de posar totes les qüestions i trobar estratègies per no respondre'n a cap".

Quant a Raymond Cousse, La Mie de Pain comparteix cartellera amb ell a La Roche sur Yon al novembre 1985: l'espectacle "*Stratégie pour deux jambons*" és l'obra francesa més representada a l'estranger en aquest moment. De 1980 al 1985, l'han traduïda i portada a l'escenari unes 40 companyies. El monòleg és la meditació d'un porc sobre la seva existència a quatre dies de ser sacrificat.

A més a més dels *one-man shows*, una altra constatació d'importància s'imposa en l'anàlisi dels programes: el bon nombre de companyies que treballen en textos adaptats a partir de novel·les.

Podem citar: una adaptació de "*Quatre-vingt treize*" de Victor Hugo a càrrec del Centre Dramatique Nord-Pas de Calais, amb direcció de Jean-Louis Martin

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Barbaz (La Roche sur Yon, novembre '85), "*Les corps électriques*", creació del Théâtre de l'Opossum i del Théâtre de l'Os amb direcció de Christian Peythieu, adaptació de "*Manhattan Transfer*" de Dos Passos, (La Roche sur Yon, abril '86), "*Le Rouge et le Noir*", adaptació de Stendhal, pel Théâtre Action de Grenoble (Roanne, maig '83), "*Tortilla Flat*" adaptació de Steinbeck pel Théâtre de L'Éphémère, dirigit per Monique Hervouët (Laval, desembre '83, Saint-Brieuc desembre '83), "*Orlamonde*" adaptació de Le Clezio per al Théâtre du Conte Amer (Vallée de Montmorency, octubre '84). Una adaptació en particular va obtenir molt d'èxit : "*Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*" del Théâtre du Galion, amb una direcció de Alain Sabaud. Present en moltes programacions, Laval '83, Calais '84, Vallée de Montmorency '84, entre d'altres, l'espectacle ha obtingut a Avignon '83 le Prix Spécial du Jury Off. Adaptació de la novel·la "*Burt*" de Howard Buten, narra la història d'un nen perdut que ha assassinat per amor la seva amigueta d'infantesa. Tancat al manicomi per la seva família i reprimit per una societat que no entén els seus motius, el nen ens revela la seva visió paradoxal del món.

És el gran moment del teatre que s'escriu des de l'escenari: hi havia una crisi d'autors dramàtics independents?

Entre les companyies que fan creacions pròpies sense text però que són considerades com a teatre i no com a mim, i en conseqüència entren dins la programació dramàtica de les sales, hi ha La Mie de Pain, però també "*Le Quatuor*" et "*Les Blouses*" de la companyia Deschiens de Jérôme Deschamps.

"*Le Quatuor*" és un espectacle musical burlesc, un dels grans èxits de programació del moment. Premi René Praile Avignon '82, té elements de dramaturgia que l'emparenten amb "*Séance-Friction*", però amb una dosificació diferent i una història no tant elaborada. "*Le Quatuor*" és una formació musical abans que res amb quatre excel·lents músics que toquen peces clàssiques i modernes amb la perfecció del virtuós. "*Séance-Friction*" és un espectacle coral d'actors de tècnica gestual que són músics ocasionals que toquen amb la flauta l'única peça de l'espectacle "*La flûte sensuelle*". "*Le Quatuor*" utilitza *gags* i *lazzi* per construir *sketchs* còmics a l'entorn del tema del grup musical, "*Séance-Friction*" els utilitza per explicar una història metafòrica que depassa el tema de l'orquestra per parlar de la condició històrica i social de l'home. Espectacle divertit amb *gags* eficients, amb una interpretació musical i actoral acurada, "*Le Quatuor*" guanya fàcilment l'adhesió del públic i el trobem en moltes programacions (Roanne, març '83, Calais, gener '84, Vallée de Montmorency, octubre '84 ...).

"*Les blouses*" (Grec '84, Vallée de Montmorency '84, Laval '84), és un espectacle de la Companyia Deschiens de Jérôme Deschamps que posa en escena l'univers poètic, barreja de comicitat i de patètic, del seu creador. Ja hi són presents els elements de la dramaturgia que esdevindran una constant de l'estil: poc text, col·lecció d'objectes singulars, rituals, humor gestual sobre accions minimalistes, expressivitat dels particularismes, música i danses com a refrany obsessiu.

La construcció de la dramaturgia és gestual: prima la noció de ritme del conjunt com en una partitura musical i l'interès de l'espectador es capta més per la

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

qualitat i les sorpreses de l'acció que es desenrotlla "hic et nunc" que pel suspens generat per la trama de la història. El text, quan existeix, és a la manera dels pallasos, repetitiu, obsessiu o a base d'eslògans fanfarronejats. Quan no hi ha text, l'espectacle no és mut, no ens trobem en el territori del mim clàssic: els borborigmes, riures, grunyits, tossetes, cançons dibuixen una esfera sonora on participen músiques i balls. En el món patètic i derisori on es mouen els personatges, el cant és la veu de l'inefable i el ball la transgressió del quotidià. Els objectes acumulats en una col·lecció de ferralla insòlita, són símbols reiteratius d'espectacles en espectacles (els cotxets, les gàbies, la bossa, l'ampolla ...) i serveixen el joc còmic dels actors que normalment tenen dificultats a l'hora d'utilitzar-los. La comunicació entre els personatges es redueix a accions ritualistes: l'àpat, el vi. Cadascú està tancat en la solitud d'un món interior obsessiu que té els seus objectes fetitxe.

La tècnica dels actors es basa en la tècnica del clown contemporani tal com la defineix Jacques Lecoq. L'actor es mostra tal com és, amb els seus defectes físics, els seus particularismes gestuals, la seva manera inconfusible d'expressar-se. El treball es basa en una subtracció de les màscares socials per trobar un estat de feblesa inicial i de natura profunda.

En els espectacles de Deschamps, els actors actuen de manera que no saben que són actors i la construcció de la dramaturgia es recolza sobre la imatge única que dona cadascú.

El clown en el panorama dels anys 80 és una via de recerca privilegiada del teatre contemporani: el trobem en el teatre de Deschamps, però també en les recerques dels *one-man shows* com Zouc, o les actuacions dels creadors gestuals com Gutmacher.

### **6.3 Algunes personalitats importants.**

#### **6.3.1 Peter Bu, André Gintzburger.**

La trajectòria de La Mie de Pain no hagués estat la mateixa si no hagués trobat en el seu camí uns difusors que creïessin en ella. El primer va ser Peter Bu.

D'origen Txec, Peter Bu era un gran coneixedor de les tècniques i de la història del teatre gestual, del mim al clown. Va fer conèixer a França els seus compatriotes Boleslav Polivka i La Compagnie des Mimes Cinglés. També presentava els espectacles des "Argentins fous", tal com els anomenàvem aleshores, Hector Malamud, Carlos Trafic i Benito Gutmacher. Havia creat amb la seva dona, Daniela Andréï, l'associació Art et Geste, que funcionava com a organitzadora de festivals de promoció i com agència d'espectacles, essencialment dedicada als espectacles gestuals i de carrer.

Peter Bu era un teòric del teatre molt apassionat per la seva tasca de difusor. A la vegada, era precís i exigent, especialment en l'ús de la terminologia, volia donar "aux mots des significations exactes" i lamentava que "les expressions n'ont presque plus de sens tant elles recouvrent des choses différentes et contradictoires". Per a ell, entrava en la seva funció definir amb exactitud què era "Mim", "Clown" i "Teatre gestual", nocions confoses, portadores de visions

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

estereotipades en la ment de la gent. Feia un esforç divulgatiu de definicions. En el programa del Festival Repérages-Mime Cartoucherie 1981, defineix el clown com “tout acteur, chanteur, danseur qui, tout en étant virtuose, fait semblant de ne pas posséder correctement ses moyens d’expression”, Confeccionava amb molta cura la programació dels festivals que presentava : “les spectacles programmés ont été choisis entre quelques 300 spectacles de mimes et de clowns vus depuis 4-5 ans.”<sup>206</sup>

Com que tenia “la conscience d’appartenir à un espace culturel européen”,<sup>207</sup> programava festivals tant a França com a l’estranger, a vegades, el mateix festival com Autre Théâtre, es feia quasi simultàniament a Barcelona, del 15 al 21 de març del ‘82, amb col·laboració amb el Teatre del Rebombori de l’Anton Font, com a Mòdena, del 22 de març al 4 d’abril del ‘82 i a la M.C. de la Seine-Saint-Denis, del 28 de febrer al 14 de març del ‘82, on actuava La Mie de Pain. Convençut que “le corps est une importante source de connaissances qui ne peuvent être exprimées que par le corps lui-même”<sup>208</sup>, s’erigia com el defensor d’una estètica de teatre corporal, per a ell, renovadora de l’estètica teatral en general, perquè el teatre gestual i el teatre dels clowns “se diversifient et découvrent de nouvelles voies qui enrichissent tous les autres genres.”<sup>209</sup>

En pocs anys, Peter Bu s’havia convertit en una referència per al teatre de gest. El 1982, esdevé el responsable de la programació de teatre de la M.C. de Rennes quan Pierre-Jean Valentin és nomenat director de la Institució.

Peter Bu no solament s’havia imposat com un gran divulgador de l’estètica renovada del mim, també n’havia fet una real militància i defensava amb convenciment el treball dels artistes. A Bagnolet, en una festa de carrer, s’havia llençat literalment sobre el capot d’un cotxe que volia passar com fos pel mig de les actuacions dels grups de carrer i el conductor quedà atònit davant de tanta determinació, (Peter semblava capaç de tot), havia hagut de parar i esperar. Per nosaltres de La Mie de Pain, que érem testimonis de l’incident, l’acció ens va sobtar: el teníem més aviat per un intel·lectual somiador i pacífic, i la violència insòlita que mostrava revelava un altre vessant de la seva personalitat.

El segon difusor dels espectacles, a partir del ‘83, va ser André Gintzburger: “Gintz”, per la gent de teatre a França. Recórrer el seu “blog” és llegir tota la història del teatre francès i europeu contemporani.<sup>210</sup> Gran treballador, va a

---

<sup>206</sup> Programa *Repérages-Mime* (1981) “Donar als mots significacions exactes ... les expressions no tenen ara gaire sentit en la mesura que expliquen coses diferents i contradictòries ... tot actor, cantant, ballarí, que, virtuós en el seu art, simula no posseir correctament els mitjans d’expressió ... els espectacles programats han estat triats entre uns 300, de mims i clowns, vistos aquests últims 4-5 anys.”

<sup>207</sup> Programa *Autre teatre* (1982) “Consciència de pertànyer a un espai cultural europeu .”

<sup>208</sup> Ibid.: “ El cos és una font important de coneixements que solament poden expressar-se mitjançant el propi cos.”

<sup>209</sup> Programa *Repérages-Mime*(1981): “Es diversifiquen i descobreixen noves vies que enriqueixen els altres gèneres.”

<sup>210</sup> <http://histoire-du-theatre.over-blog.org>

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

veure teatre quasi cada vespre des de fa seixanta anys, i d'una cultura personal exquisida, André Gintzburger, quan el vàrem conèixer, era una personalitat destacable i de gran reputació entre la professió.

Com a relacions públiques de la Companyia, vaig ser l'encarregada al Festival d'Avignon del 1982 d'anar-lo a trobar i convèncer-lo perquè vingués a veure "*Séance-Friction*" a L'île Piot. De natural més aviat tímida a l'època, recordo que m'havia mentalitzat per a no flaquejar mentre passava pel mig de moltes celebritats a l'hora de l'aperitiu a "La Maison du Festival" per presentar-me en nom dels altres ... I el vaig trobar, passejant amb plantofes, un got a la mà, com a casa seva, amable i encuriós per saber qui era jo, molt atent a les meves explicacions .. La col·laboració de La Mie de Pain amb l'Agència que André Gintzburger portava amb Monique Bertin, la seva associada, es va perllongar durant 7 anys.

André Gintzburger va començar la seva carrera immediatament després de la guerra, al 1945, quan va fundar amb André Clavé del Théâtre de la Roulotte, el Centre Dramatique de l'Est a Colmar, ja que el Théâtre de Strasbourg encara no havia estat reconstruït després dels bombardejos.

En va ser l'administrador. Després va rebre la proposició de Jean-Marie Serreau d'organitzar les gires dels seus espectacles. En aquell moment només existien les gires d'espectacles de vodevil Karsenty: creant Théâtre d'Aujourd'hui, nom de la seva agència, André Gintzburger va permetre la difusió de les creacions de recerca del teatre contemporani i posava les bases del moviment de descentralització. Així, va ser el responsable de les gires de "*En attendant Godot*", en la primera posada en escena i recorda que les sales eren mig buides. En relació a Espanya, relata la seva relació amb Xavier Regàs, al 1954, quan la frontera era oberta només algunes hores al dia, i l'intercanvi de representacions entre grups francesos i el Teatro Latino de Barcelona, pretext darrera la paraula "latino" per promoure el teatre català. Als anys setanta, representava Le Magic Circus de Jérôme Savary i molts de grups de teatre visual com Le Royal de Luxe han col·laborat amb ell. Actualment la seva agència encara és activa amb representació de grups com el grup Licedei, de Sant Petersburg.

### 6.3.2 Pierre-Jean Valentin, Peter Baumgart, Ricard Salvat, Franck Marest, Jean-Luc Trotignon.

Pierre-Jean Valentin tenia 34 anys el 1982 quan el vàrem conèixer al Festival de Freiburg el mes de juny. Tenia ja una llarga trajectòria artística. Era el sotsdirector del teatre de Freiburg. Havia estudiat a Clermont-Ferrand, però és a Suïssa, com a periodista i a Alemanya, com a director de teatre, que havia desenvolupat la seva activitat professional. Durant 5 anys havia estat responsable de la programació de teatre dels països de l'Est al Festival de Nancy i com a director havia dirigit "*Pépé*", l'espectacle de Boleslav Polivka i el seu grup de Brno, Théâtre à la Ficelle. A l'octubre del '82, nomenat director de la M.C. de Rennes, va convidar diverses vegades La Mie de Pain a actuar durant la temporada 82-83 de la M.C. Apreciava molt el treball de la



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Companyia, fins al punt que ens va proposar de fer un espectacle en comú amb actors alemanys sobre la guerra de 14-18 “*Noël au front*”, i l’episodi conegut com “fraternitzar a les trinxeres”. El projecte no va fructificar.

Peter Baumgart és una altra persona carismàtica que vàrem trobar a Alemanya, a Berlin D.D.R. exactament, al desembre del 1988. En aquell moment era el director del D.T Pantomimen Ensemble i és ell que ens va contractar per actuar als Deutsches Theatre dins el marc del Theater in bewerung '88: Internationale Tage der Pantomime, festival que tenia lloc del 3 de novembre al 6 de desembre del 1988. De formació marxista, com tota la gent del seu país, pressentia l’irremeiable enfonsament de l’estructura de la república democràtica i, a pesar de les pancartes propagandístiques penjades arreu per celebrar el 40è aniversari de l’existència de la D.D.R, compartia el pressentiment generalitzat en la població que el canvi era imminent. És aquest estat d’esperit que es respirava a Berlin un any just abans de l’enderrocament del Mur, i que ha fet de l’actuació de “*Séance-Friction*” un moment excepcional. Mai cap públic no ha captat amb tant d’encís el sentit profund de l’espectacle, tant en l’estil, que tenia un parentesc evident amb l’expressionisme que havia nascut precisament allà, com en el fons metafòric.

Arribant al final de la seva trajectòria d’explotació, l’espectacle trobava el públic entusiasta capaç de transformar una actuació en una apoteosi de la comunicació.

Ricard Salvat era al capdavant de l’equip del XIV Festival Internacional de Teatre de Sitges: a l’octubre del 1981, feia 5 anys que dirigia el Festival, i en aquesta edició va fer venir el Théâtre de La Mie de Pain, un grup que aleshores tot just començava però que havia intuït de futur prometedor. Era el tercer Festival Internacional on participàvem, després del Mime en Mouvement de Utrecht i del Festival Woche des jungen französischen theaters de Saarbrück, i era la primera vegada a Catalunya. Vàrem actuar tres vegades “*Blanche-Neige au royaume de Fantochie*” al carrer i “*Les Brancoli*”, la versió de 40 minuts de clowns músics, que servia de base de gags a “*Séance-Friction*”, encara en preparació, al Teatre Prado. Llegint el text de presentació del Festival, m’adono que èrem allà per il·lustrar la gran pregunta que es posava: “hi ha un afiançament de l’actor en la seva totalitat expressiva, a la manera de la *Commedia dell’Arte* ?”<sup>211</sup> Els espectacles de l’Albert Vidal, “*Dansa per un moment de silenci*”, i de Philippe Caubère, “*La Danse du diable*”, servien també d’exemples a la problemàtica del teatre de l’actor-creador, que sembla sorgir al bell mig del seu gran moment de triomf. Com a gran teòric, alerta als moviments pendulars dels cicles de la història, Ricard Salvat intuïa un possible retorn del teatre d’autor i proposava reflexionar “sobre un possible retorn a l’autor.”<sup>212</sup> Per gustos, era segurament més proper a un teatre de text, però tot i així tenia un cert aprecí per al nostre treball i ens va atorgar, conjuntament amb l’equip que dirigia, el premi especial de l’organització del Festival. Era el primer premi que rebíem, el segon seria al Festival d’Edinburgh “The daily Express award for the best new comedy show”, al 1987. Recordo la tarda del lliurament

---

<sup>211</sup> Programa del Festival de Sitges 1981.

<sup>212</sup> Ibid.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

del premi, un coctail improvisat i amistós entre l'equip de l'organització i nosaltres al pati de l'Hotel Park on ens allotjàvem, a prop de la piscina, entre plantes i palmeres. La llum preciosa d'un capvespre de tardor al Mediterrani il·luminava el jardí de tonalitats rosades i ens feia recordar amb una punta d'angoixa que l'endemà seriem de nou en la grisor de l'octubre a París.

Franck Marest, un jove publicista que tot just començava la seva carrera, va crear la primera documentació gràfica i el cartell de la Companyia amb la imatge impactant de la cara forçada al riure per un tensor. El tensor esdevé el símbol gràfic de la Mie de Pain. Hem utilitzat sempre el mateix cartell i el mateix símbol, reordenat potser d'una altra manera, al llarg dels 10 anys de funcionament de la Companyia. Cap publicista ulterior ha sabut traduir l'esperit de La Mie de Pain amb tanta precisió i provocació acurada com Franck Marest. Toni Albà, que vam conèixer al Festival de Sitges '81, gran admirador del treball de La Mie de Pain, seduït per aquesta suggestiva imatge, l'ha utilitzada per la promoció de l'espectacle "*Protocol per a camaleons*". Amb aquest gest, vol retre homenatge a una Companyia que sempre ha estat una referència per a ell, segons m'ha confessat recentment.

La Companyia sempre ha cuidat molt la seva imatge pública, tant a nivell del material publicitari, com en les intervencions que duia a terme al carrer, particularment al Festival d'Avignon. "Les parades", eren el nostre primer mitjà per cridar l'atenció dels vianants i programadors, espectadors potencials que havíem de convèncer d'una manera eficaç. Gilbert Épron, responsable de l'escenografia, inventava màquines sorprenents i enginyoses per destacar la indumentària dels actors i actrius. A Avignon 1982 i 1983, desfilàvem tots habillats en vestits d'home de tots tipus i una alarma sonava a cada pas que féiem: un mecanisme muntat des de les sabates fins a un timbre que duiem a la cintura, feia contacte gràcies als fils elèctrics que estaven amagats dins els pantalons. Al 1984, els actors portaven tensors a la boca, i vestits de trajo els nois i de gala les noies, com acomodadors d'una sala ambulant, presentaven una màquina de projecció particular on cada vianant visionava un trailer de l'espectacle, una mena de cine individualitzat. "Nous organisations des sorties chorales jouées par l'équipe du spectacle et pourvus de sonnettes au pied afin d'attirer l'attention du *quidam*, ou par exemple, nous distribuions du tract, en proposant une publicité originale et itinérante équipés des "Machines/castelets à projections super 8" dans lesquelles un spectateur pouvait visionner secrètement l'annonce de la représentation du soir", recorda Gilbert en el seu testimoni.<sup>213</sup>

Hi havia sempre quelcom d'insòlit i provocatiu en les campanyes de promoció de La Mie de Pain, component bastant adient per cridar l'atenció. Gilbert Épron fa al·lusió a la campanya publicitària de "*Terminus Hôpital*" quan relata:

"L'envoi postal et anonyme, réservé à deux cent destinataires triés sur le volet, d'un paquet contenant un petit pain rond et frais du jour. Sur la croûte était planté une étiquette de boucher avec l'inscription: "Rigoler, ça Mange pas de

---

<sup>213</sup> Testimoni de Gilbert Épron: "Organitzàvem sortides corals, on actuava tot l'equip de l'espectacle. Duïem un timbre al peu per cridar l'atenció del vianant o per exemple distribuïem propaganda, proposant una publicitat original i itinerant, equipats amb "Màquines/ teatrets amb projeccions super-8" i, a dins, l'espectador podia visionar secretament l'anunci de l'espectacle del vespre."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Pain!"... Cette opération fut couronnée de succès car bon nombre de structures ont été attrapées, dont le Théâtre de la Ville de Paris."<sup>214</sup>

El talent de La Mie de Pain s'esplaiava amb aquest tipus d'operacions, més que en el marc de les fires de venda d'espectacles amb estands muntats i "show-case", posades de moda a finals dels 80 en el moment de l'assimilació de la cultura a un producte comercial. Hem participat al Cinars de Montréal el desembre del 1986, gran mercat de l'espectacle per l'Amèrica del Nord, i al seu homòleg parisenc, el Mars International de la Villette. Sempre ha estat una pèrdua de diners amb poca repercussió de contractes firmats.

Jean-Luc Trotignon<sup>215</sup> ha realitzat les dues úniques pel·lícules, contribució de la Companyia al setè Art. Són dos curts metratges difosos per TF1, dins el programa Remue-Méninges a l'abril i al maig del 1982: "*Mort à Melun*" i "*Photomatons*". El guió va ser escrit en col·laboració entre Jean-Luc Trotignon i Gérard Chabanier, que provava així el seu talent de *Gagman*. És una llàstima que aquesta vena cinematogràfica del burlesc no hagi tingut continuïtat perquè és en aquest terreny precisament on Gérard Chabanier se sentia a gust com a autor. Un altre projecte escrit per Gérard amb la col·laboració de tots els membres de la Companyia de La Mie de Pain sobre el tema de la biblioteca mai no ha trobat productor i s'ha quedat al calaix.

---

<sup>214</sup> Ibid.: "l'enviament anònim i per correu d'un paquet amb un panet cruixent a dintre, a 200 destinataris escollits amb parsimònia ... Al cim de la crosta del panet hi havia una etiqueta de carnisser amb la inscripció : "Esclafar de riure, no menja pa !" Aquesta operació ha tingut èxit i moltes institucions s'hi han enganxat com el Théâtre de la Ville de Paris:"

<sup>215</sup> Jean-Luc Trotignon, realitzador del llarg metratge "*Le bonheur a encore frappé*" (1986) i dels documentals "*Lettre ouverte à Lili*"(1995)," *Les cravates Léopards*"(1992) i escriptor de la serie T.V."*Plus jamais comme ça*" (2005).

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## CONCLUSIÓ.

El teatre de la creació col·lectiva té un fort lligam amb l'associacionisme. Primer, en comparteix l'esperit i l'organització. El moviment associacionista neix al segle XIX del pensament de l'anomenat socialisme utòpic. Proposa una tercera via per organitzar les relacions humanes dins la societat: no és ni la idea liberal de l'empresa que divideix el grup en capitalista i treballadors, ni la idea estadista que delega el poder individual a un estat que gestiona el repartiment dels béns. Aquestes dues opcions suposen una jerarquització de les relacions i la desposseïció de l'individu de la seva llibertat de decisió. L'associació proposa un model igualitari de presa de responsabilitats, que funciona per deliberacions del grup i autogestió dels mitjans econòmics. En segon lloc i en el cas que ens ocupa, la fascinació pels espectacles de creació col·lectiva a finals del segle XX, és l'auge de l'associacionisme en el conjunt de la societat que afavoreix la difusió i el reconeixement d'aquesta forma estètica. Molts organismes de programació cultural depenen de les associacions.

La posició de les institucions davant del fenomen associacionista ha estat sempre ambígua: d'una part vol aprofitar el seu dinamisme i afavorir-lo, de l'altra part vol controlar-lo. Ja la llei de 1901 a França que defineix el marc legal de l'associació conté aquesta ambigüïtat: legalitzar suposa donar més poder i reconeixement però també controlar. Al 1981, són les forces socials properes a l'esperit associacionista que porten el Partit Socialista al poder a França. Aleshores, el govern desbloqueja subvencions i afavoreix el món cultural, reconeix la tasca de les associacions, però crea noves estructures de control: dins dels C.A.C.(Centre d'Action Culturelle) que gestionen el fet cultural regional, hi ha representació de les entitats, però també representació política. D'una certa manera, les associacions es veuen obligades a institucionalitzar-se per ampliar la seva funció, però aquest fet desvirtua el seu esperit, basat en el principi d'independència en la presa de decisions.

L'associació Théâtre de la Mie de Pain, que hem agafat com a referent per a l'anàlisi de la creació col·lectiva, s'ha vist confrontada amb aquest dilema i va preferir romandre com a companyia de teatre independent.

En aquest moment històric, el pensament econòmic liberal es va imposar arreu lligat a la idea de globalització del poder que posava el món en mans de les finances. I les organitzacions culturals es van veure progressivament involucrades en un procés de creació d'un mercat cultural. Fins aleshores es parlava de la cultura com a eina de cohesió social per afavorir l'humanisme de la festa que convidava el públic a gaudir-ne, oblidant les seves diferències. Qui diu mercat, diu oferta i demanda, i qui té els mitjans econòmics d'imposar-se, s'enduu l'adhesió dels clients. En el nou context social que es va auto-legitimar, el públic s'entenia com a client i el teatre independent per subsistir havia de convertir-se en empresa, que pressuposa l'eficiència, la divisió de les tasques dels seus membres, la jerarquització en la presa de decisions, l'assumpció del risc financer ... en tot cas una organització diferent de l'ideal associacionista.

Paral·lelament a la pèrdua d'influència de l'associacionisme, la idea de creació col·lectiva al teatre ha minvat.

El teatre és ja un art col·lectiu. Quina forma estètica original li aporta la creació col·lectiva? Posar l'actor, que és l'executant, com a responsable de la creació, implica crear un espectacle partint dels coneixements de l'interpret. La forma de

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

la creació col·lectiva origina una dramaturgia d'actor que privilegia l'acció, el gest, les situacions que es generen de la confrontació entre els personatges. El sistema de signes que conforma l'obra teatral és vist des de la perspectiva de qui l'interpreta. L'obra es construeix a l'escenari a base d'improvisacions. La intriga s'elabora a partir dels personatges. La figura de l'autor es dilueix i tots els actors que han participat en el procés són els autors de l'espectacle.

Quan l'espectacle final és un èxit, l'impacte emocional sobre el públic és potent perquè veu un grup en acció. Els actors estan doblement implicats en la creació. Defensen el seu paper i reivindiquen el sentit de l'obra que expressa la seva percepció de la realitat.

La creació col·lectiva no és un exercici fàcil: necessita uns actors entregats i convençuts de la responsabilitat d'assumir l'autoria, requereix temps i perseverança. La deliberació lliure entre iguals, tan per definir l'obra com per administrar el grup, és el funcionament ideal que es pretén aconseguir.

La base del treball de creació és la improvisació, que podem definir com les troballes dramaturgiques que sorgeixen de l'actor en estat de joc. És una mena d'espontaneïtat, que necessita definir-se amb més exactitud, perquè lluny de ser un tot s'hi val, és el resultat d'un procés sobre sí-mateix que requereix esforç i domini. L'actor ha de conèixer les tècniques del seu Art, les lleis del cos en posició de representació, l'impacte de la veu, ser conscient de les màscares socials que ell mateix assumeix, i solament en aquest estadi de coneixements i de distància, pot trobar "l'estat", on deixa fluir una energia psíquica original que serà l'origen dels descobriments útils al drama que s'elabora. La forma de la creació col·lectiva magnifica l'actor.

El teatre, que sembla una noció unitària, agrupa formes d'expressions diferenciades i efímeres, lligades a la sensibilitat particular de la societat on s'emmarquen. Segons si es privilegia la part parlada i oïda del teatre o la part visual, segons si el text és el motor de l'acció, o si són els personatges que generen la intriga per la trama de les situacions, l'obra final tindrà un aspecte o un altre. La creació col·lectiva posa de manifest que la manera de treballar també influeix sobre el resultat final: escollir un procés de creació té una implicació sobre l'estètica. La forma que neix de la creació col·lectiva és artesanal i enfoca l'intèrpret amb els seus únics recursos d'actor. És el resultat del treball d'un equip d'actors que creen un espectacle amb igualtat, sense jerarquia, guiats per l'objectiu comú de realitzar l'obra, prenent el temps que calgui. El text és sovint secundari i es privilegia l'espectacularitat del moment de la representació.

No tenir textos dels espectacles crea una dificultat, perquè són els testimonis que guardem de les representacions passades. Queden unes fotografies, amb sort unes pel·lícules, en el cas de "*Séance-friction*", la difusió per TV3 de la representació de la Casa de la Caritat 1984. Diria que el pensament subjacent que ha motivat aquesta tesi és la necessitat de deixar un testimoni d'una experiència interessant que sense un escrit que l'analitzi podria no deixar cap rastre.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990  
Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## DOCUMENTS THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Testimoni de Marie-Noëlle Bordeaux

En ce qui concerne l'apport professionnel qu'a constitué mon expérience de 4 ans au Théâtre de la Mie de Pain: ma contribution artistique a été un peu spéciale dans la mesure où j'ai intégré la troupe en cours de route, pour remplacer une comédienne au pied levé. Je n'ai donc pas créé le rôle. Ensuite, je n'ai pas joué dans le spectacle créé après "*Séance-Friction*", car les répétitions et le scénario étaient déjà bien avancés lorsque j'ai intégré la troupe. Par contre, j'ai suivi activement ces répétitions et contribué modestement au spectacle en donnant un coup de main pour les costumes et accessoires.

Le seul spectacle que j'aie vécu presque entièrement avec la troupe est « *Terminus hôpital* »: de ses balbutiements à sa naissance au plateau. Je dis « presque » parce que j'ai quitté la troupe avant la fin de l'exploitation de ce spectacle.

De 1983 à 1987, époque où j'étais membre du Théâtre de la Mie de Pain, la compagnie a vécu des périodes très contrastées, et la difficulté qu'elle allait rencontrer pour évoluer était perceptible bien avant mon départ.

**1ère époque: "SEANCE-FRICTION": spectacle -presque- sans paroles. Développement d'un trio initial de 3 clowns.**

**L'âge d'or. Théâtre Déjazet, tournées à travers le monde.**

J'avais une expérience de comédienne ayant joué des œuvres classiques, et à l'initiative de deux créations d'auteurs contemporains. Le texte était mon moteur. Et là, je devais intégrer un spectacle quasiment muet.

Mais j'avais, comme tous les comédiens de la troupe, été à l'école Charles Dullin: école de la simplicité, et du travail tant sur le corps que sur le texte.

La première partie de mon vécu avec la compagnie a pris la forme du défi: il fallait littéralement entrer en quinze jours dans la mécanique de précision, l'« horloge », de "*Séance-Friction*". Le personnage en tant que tel était assez sommairement dessiné, il n'y avait pas à se prendre la tête avec une quelconque psychologie, ni avec le sens d'un texte.

La difficulté était de rentrer dans le mouvement collectif, d'y trouver sa place avec les autres, comme on entre dans une ronde complexe, tout en apportant sa note personnelle, un peu un travail de danseur, de musicien....

**L'apport de "Séance-Friction" a été énorme pour moi en ce qui concerne le mouvement, la rythmique, et le travail choral. Et puis: le plaisir de faire rire....**

Autre particularité: Yves Kerboul, le metteur en scène, supervisait l'ensemble, mais ne m'a pas vraiment dirigée, sauf pour la répétition du morceau joué à la flûte. Ce n'était pas son rôle: c'est le groupe qui m'a prise en charge, et guidée dans cette immersion. Et particulièrement le groupe de filles, puisque c'était avec les filles que j'avais le plus de travail choral à assimiler.

Quand j'ai eu bien intégré les rouages, ayant eu la chance d'avoir une série de 30 représentations d'affilée puis des tournées, j'ai commencé à ressentir une petite frustration en tant que comédienne. Le texte me manquait, ou une certaine démesure du rôle: j'incarnais un personnage que je n'avais pas créé.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Je n'étais donc qu'une interprète d'un rôle un peu étroit à mon goût. Je n'étais pas un acteur créateur, comme tu dis, à la différence de mes partenaires de jeu.

J'ai failli en rester là, sachant que je ne jouerais pas dans le prochain spectacle, mais je suis restée.... L'émulation de la vie de troupe, après des années de vie de comédienne « free lance », était revigorante, et a pris le dessus à ce moment là.

## **2<sup>ème</sup> époque: “SEUL... LES REQUINS!”: Spectacle avec scénario et texte écrit. Un semi échec public, une période difficile pour la troupe.**

Je n'ai pas joué dans ce spectacle « raté » en terme de succès public et relativement peu joué. Mais, je suis restée dans la troupe puisque les tournées de “*Séance-Friction*” continuaient. J'ai donc eu tout le loisir de regarder l'expérience de l'extérieur –un extérieur très proche, si j'ose dire. Et je peux te livrer mes quelques observations toutes personnelles et évidemment subjectives.

L'entreprise était audacieuse et visionnaire: une certaine conception du théâtre y était mise à mort. Il y avait une tentative de scénario, et de fabuleuses propositions de personnages.

“*Séance-Friction*” et “*seul... les requins!*” mettaient en scène un groupe prisonnier du plateau. Ce n'était sans doute pas volontaire au départ, mais avec le recul je m'aperçois que c'est ce qu'il y avait de plus intéressant, à mon sens, en termes d'enjeu dramatique!

Ce spectacle a buté, entre autres, sur une difficulté de taille: le texte a fait son apparition. On peut dire que “*Séance-Friction*” était proche du théâtre de geste. Cependant, ce n'en était pas tout à fait vrai non plus, c'est la situation qui permettait de ne pas avoir de texte.

Sans auteur dramatique (au sens d'écrivain: celui qui travaille le langage et l'écriture orale, et qui crée une langue) au sein de la troupe, le texte n'était pas à la hauteur des propositions visuelles. Et l'énergie, et le courage des comédiens s'usaient à chercher à résoudre un problème qui n'était pas de leur ressort ni de leur compétence.

On s'est beaucoup pris la tête, tu te souviens, à l'époque, sur la nécessité d'engager ou non un autre metteur en scène. Il y avait les pour et les contre. Mais la question n'était pas là. Ce qui a cruellement manqué pour que la troupe puisse évoluer c'est la collaboration d'un auteur. On voit comment un Jean Luc Lagarce ou un Joël Pommerat ont pu transcender un groupe d'acteurs et l'emmener vers la création collective la plus complète. (Et comme par hasard, ces auteurs ont travaillé avec des comédiens très physiques) Ils apportent au groupe leur travail quotidien sur la langue et les mots. C'est un travail quotidien, une gymnastique, que nous, acteurs de La Mie de pain, ne pratiquions pas.

Il y avait 2 alternatives:

Soit La Mie de Pain approfondissait le travail amorcé dans “*Séance-Friction*” (où il y avait déjà ce drôle de travail sur le langage) mais dans ce cas, il aurait fallu aller plus loin. A l'époque, il y a eu 4Litres 12 qui avait une approche similaire et dont le « leader », Michel Massé, travaillait aussi sur, non pas la parole, mais le langage (borborigmes, langues inventées). Curieusement, les

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

deux troupes ont disparu un peu de la même façon, lorsque le passage au texte écrit est devenu inévitable. ....

Soit La Mie de Pain intégrait la notion de texte et de dramaturgie –ce qui a été le cas- mais il a manqué un auteur dans la troupe. (On voit que certains comme toi ou Léa auraient pu tenir ce rôle, mais c'était trop tôt.)

Il faudra que je t'envoie un super article de Pommerat dont le titre est:

« Au théâtre, le texte n'est pas premier. Il n'est pas second non plus ».

Cette drôle de phrase résume bien ce qui a manqué au théâtre de la Mie de Pain après "*Séance-Friction*": le texte n'était pas premier, pas de problème avec ça, mais le problème -pour moi-c'est qu'il était second.... Or, le texte, c'est comme le mouvement. Ou il y en a, ou il n'y en a pas. Mais ça ne peut pas être approximatif.

Ce que m'a apporté cette période:

D'une part, la possibilité d'**observer** de près ce qu'était le théâtre. Et le mûrissement d'une pensée toute personnelle.

D'autre part, la possibilité d'observer la façon dont certains acteurs créaient leur personnage, par la gestuelle (je pense à Gilbert surtout. Non pas que les autres soient sans intérêt, loin de là, mais Gilbert Epron était le seul à véritablement créer un personnage par le mouvement, la gestuelle. Il est d'ailleurs devenu marionnettiste, puis a créé un petit spectacle en solo d'une virtuosité inouïe). De tous les acteurs, je pense que Gilbert était le seul à être véritablement un acteur de théâtre gestuel. Le seul qui pouvait se passer du texte : ...donc....d'un auteur..... Car il était lui-même le géniteur d'une véritable « créature » de plateau. Il avait d'ailleurs un langage propre à lui seul.

### 3<sup>ème</sup> époque: "**TERMINUS HOPITAL**"

1<sup>er</sup> spectacle basé sur un lieu non scénique, ni salle de concert ("*Séance-Friction*"), ni théâtre ("*seul... les requins!*"), un lieu social: l'hôpital.

Cette fois, j'ai eu l'occasion de vivre toute l'aventure de la création individuelle et collective. Le personnage aurait la démesure que je lui donnerais –ou pas! L'aventure a été enrichissante de ce point de vue.

Comme tu le sais, j'ai quitté la troupe un an après la création. Pour raisons personnelles mais aussi professionnelles.

Je n'ai pas la virtuosité gestuelle nécessaire pour véritablement créer un personnage aussi démesuré que je le souhaiterais dans le type de théâtre burlesque que la Mie de Pain incarnait. J'en ressentais de la frustration.

Et, encore une fois, j'ai ressenti très fortement le manque d'auteur. C'était épuisant pour nous tous...

C'était un gros sujet de discussion et de conflit: j'ai le souvenir de discussions à la cafète d'Antony: ceux qui voulaient faire entrer du sang neuf pour ne pas mourir et ceux qui en avaient peur (Laurent-Gérard)

c'est comme ça, c'est la vie.....

Ce que m'a apporté cette période: de **prendre la mesure de mes limites et de mes désirs de comédienne.**

Si le groupe avait accepté de se mettre en danger et de passer commande à un auteur, je serais peut-être restée. Il faut dire, cependant, que l'heure n'était pas encore à ça. Actuellement, ce serait beaucoup plus facile et plusieurs auteurs pourraient correspondre à l'univers de la Mie de Pain.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Ce que je pourrais dire sur le spectacle: il était plus abouti que "*seul... les requins!*", mais je pense qu'il était nettement moins intéressant. Il appartenait à ce que tu évoques comme « produit culturel », c'est l'époque des spectacles « comiques » des années 80 sur l'entreprise etc (comme « Les hommes naissent tous ego ») Dans le genre, certains faisaient déjà mieux que nous, ou en tous cas plus efficace, plus « branché ».

Il y avait un fort potentiel humain à la Mie de Pain et une vraie folie qui ne s'est pas bien épanouie dans ce théâtre comico-social assez convenu. Je trouve...

Pour la suite des aventures de la troupe, je ne peux pas en parler, je n'y étais plus.

Enfin, pour moi, l'expérience Mie de Pain ne fut pas qu'artistique. C'était une expérience humaine forte, au sein d'un groupe:

Un groupe fusionnel, avec ses moments fulgurants et drôles, et ses névroses.

Un groupe composé de garçons et de filles. Les filles sont parties les premières, une à une.

(Avec le recul, une question un peu vacharde me vient: sont-elles parties parce que, dans le fond, les spectacles étaient malgré tout, surtout, des histoires d'hommes, ou disons plutôt des histoires avec un point de vue très masculin?????).

Les rapports filles-garçons à la Mie de Pain: d'accord avec toi, il y a à dire là-dessus, car c'était assez rare la mixité, dans le burlesque, je crois que c'est intéressant, il faudrait que les autres (garçons compris) s'expriment là dessus. Et quand je dis que l'univers était masculin, c'est parce que l'oeil extérieur était tout de même Kerboul, et que sa vision des femmes était bien particulière, très "sud" et très de sa génération, même s'il pouvait être super-sympa, ça ne retire rien.

Ce groupe aussi a incarné complètement cette période charnière et brutale entre l'idéal des années 70 (la vie en communauté, le rapport presque religieux voire intégriste au travail de l'acteur etc) et l'individualisme, le consumérisme, et la notion d'épanouissement personnel des années 80.

Et forcément, ça a saigné!!!

Mais c'est la vie!

De cette période, ce qui me reste aussi de plus fort, ce sont des amitiés solides et fortes avec mes camarades de jeu: toi, Léa, Gilbert...

Et c'est aussi très intéressant de voir ce que chacun est devenu....

Voilà, excuses pour la longueur.... je me suis laissée aller! On peut sûrement faire plus concis!

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



**Marie-Noëlle Bordeaux (a la dreta) en el paper de Marie-Noëlle Vergeau**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990  
Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## **DOSSIER DE GILBERT ÉPRON**

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

# **Le Théâtre de la Mie de Pain**

## **Quelques souvenirs en vrac de Gilbert EPRON de 1978 à 1992**

- 1 - La formation**
  - 2 - Un groupe en sortie d'école**
  - 3 - Un travail collectif au profit d'une carrière individuelle**
  - 4 - Un langage de jeu commun**
  - 5 - Les lieux de création**
  - 6 - L'équipe et le fonctionnement de la compagnie**
  - 7 - La découverte du métier**
  - 8 - Les années 80 et un théâtre visuel en plein boum!**
  - 9 - Créations et spectacles**
  - 10 - Les tournées**
  - 11 - L'auto production**
  - 12 - La vie de la troupe**
  - 13 - L'essor et le déclin du groupe**
  - 14 - "L'après" Mie De Pain**
  - 15 - Pour Conclure...**
  - 16 - Documents**
  - 17 - Liens internet**
  - 18 - Quelques photos personnelles**
-



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 1 - La Formation

Tout a commencé à l'école... L'école Charles Dullin.

Elle officiait à l'angle de la rue Rambuteau, en face du trou... le futur quartier des Halles de Paris.

Dans l'enceinte d'un ancien petit commerce, cet endroit de trois pièces minuscules accueillait une quarantaine d'élèves pour la plupart débutants.

L'école, sous la direction de Mme Monique Hermant-Bosson, pratiquait une pédagogie sur deux ans et en proposait une troisième sous forme d'Atelier privé dans un autre lieu parisien.

"Chez Dullin", l'ambiance y était assez "Théâtre" et assez peu orienté sur l'entrée dans le milieu proprement dit des professions d'acteur de cinéma et de télévision. En évinçant le culte de l'individualité au profit d'un esprit de troupe et de jeu " sur un plancher ", l'apprentissage développait plutôt une approche globale de l'expression théâtrale: les bases et le travail de scène.

Préparant les plus tenaces à l'entrée au conservatoire National de Théâtre de Paris, mais aussi, pour certains autres, irréductibles et coriaces, à une future aventure de vie théâtrale en compagnie.

Les professeurs de l'époque: Madame Monique Hermant, Messieurs Yves Kerboul, Charles Charras, Paul Lera, Pascal Toutain et Madame Odile Loquin, se partageaient les élèves ainsi qu'une secrétaire qui s'occupait de l'administration.

- La première année, axée sur la découverte du jeu de comédien, pointait l'accent sur l'expression gestuelle: découverte corporelle et émotionnelle, basée sur la décomposition des trois parties vertébrales, Tête / Buste / Bassin, ainsi que l'étude du mouvement, le mime, le jeu choral et le théâtre masqué, (Neutre et de caractère), le chant et la danse accompagnaient aussi les balbutiements d'un premier travail de scène.

- La seconde année s'orientait sur le texte, puis abordait le personnage, la comédie Dell'Arte, la tragédie et pour finir l'étude et la préparation d'une pièce montée en fin d'année.

L'improvisation et le développement de l'imaginaire tenaient une place importante dans le programme, mais étaient aussi accompagnés d'autres disciplines comme la poésie, la petite acrobatie et un atelier de scénographie sur un thème ou un texte défini chaque saison.

Pour mettre à l'épreuve les talents naissants, d'auteur, de metteur en scène, d'interprète ou autre, les élèves les plus "confirmés" avaient la possibilité de monter un cabaret, et le jouer en public.

- La troisième année proposait facultativement à une dizaine d'assidus ainsi que d'autres venant d'horizons différents, de continuer la formation deux fois par semaine dans un atelier libre.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Nourris des rudiments de ce "théâtre à la Dullin", c'est au sein même de cet Atelier, animé par un professeur de l'école: Mr Yves Kerboul, que tout a commencé...

## **2 - Un groupe en sortie d'école**

### - La pièce, montée en fin d'étude.

L'intérêt de ce travail, pratiqué dans la plupart des cours de théâtre est évidemment de mettre à l'épreuve l'acquis des élèves, dans la mise en œuvre d'un grand format comme la représentation d'une pièce entière ou le montage de petites formes.

L'apprentissage, enseigné en huis clos au sein des professeurs, est enfin tourné vers l'extérieur et livré aux critiques devant le spectateur, comme il le sera plus tard dans la profession.

Le futur comédien teste, non seulement ses aptitudes dans la mise en œuvre d'une réalisation, mais aussi son endurance à interpréter un rôle entier. Il met en pratique l'enseignement suivi et découvre les "alchimies relationnelles" qui se trament dans une équipe au coeur du processus de création, tant dans le domaine du jeu ou de la technique mais aussi dans ce mélange si explosif et si particulier au théâtre, de l'individu et son égo face au projet collectif.

Le comédien en herbe fait alors ses choix et se frotte alors concrètement à son métier.

Étape importante dans la composition d'un groupe à venir, cet ouvrage, tendu par les années d'apprentissage à l'école, est joué en public et se révèle souvent "déclencheur" pour poursuivre l'aventure en compagnie.

Pour mener sa propre route ailleurs... avec d'autres, ou abandonner.

Encore aujourd'hui, une pièce est mise en œuvre à l'école Dullin avec la promotion de l'année, et elle est jouée en public dans une salle Parisienne.

### - Les Ateliers d' Yves Kerboul.

### - Le chantier scéno d' UP6.

Parallèlement aux activités de l'école Dullin, Yves Kerboul animait un atelier de scénographie dans les locaux de section architecture des Beaux Arts de Paris, rue de Flandre, dans le 19<sup>ème</sup> arrondissement.

Une pièce y était étudiée, décortiquée, mais cette fois-ci sous l'angle de l'espace et des matières, de l'environnement graphique, sonore et lumineux.

Y était abordé la construction de maquettes (parfois grandeurs réelles), l'élaboration de dessins, d'affiches et de masques avec la disposition de matériaux de construction sur place. Par là même, l'invention plastique liée à la représentation d'un texte et son rapport avec le public était sollicité. Une autre approche du théâtre qui tenait au cœur d'Yves Kerboul et qu'il partageait avec son ami Pierre Bosson, professeur en architecture dans cette même école des Beaux-Arts d'UP6.

Ce stimulant programme s'échelonnait sur une année, et pour qui s'intéressait à la fois à la mise en scène et à la scénographie, tout en associant la création de

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

fin d'étude de l'école Dullin, de réjouissantes séances de travail, tous les samedi matin, occasionnant de passionnantes discussions avec prolongation irrémédiable au café d'en face, devant un petit blanc, s'imposaient.

- "Le cours du soir".

Yves tournait occasionnellement pour la télévision et le cinéma, et jouait souvent sur les planches, avec l'équipe de Bernard Sobel au théâtre de Gennevilliers. Ses activités ne l'empêchaient pas d'animer un "cours du soir"...

Invitée par Nelly De Visser, une Amie, qui me fit découvrir le théâtre un an plus tôt, Candide de 18 ans, je me retrouve parmi un petit groupe d'anciens et de nouveaux, une dizaine de personnes entre vingt à vingt cinq ans, réunis pour trois ou quatre heures de travail assidus avec Mr Yves Kerboul.

La plupart préparaient leurs scènes pour le passage ou le repassage "des concours d'entrées aux "grandes écoles": Conservatoire, TNS etc ..

D'autres prolongeaient l'apprentissage avec Yves, et puis des novices comme moi, découvrait tout simplement les bases!

C'était en 1977.

Dans cet atelier, Yves proposait tout d'abord un échauffement somme toute assez classique: étirements, abdominaux, dissociations, suivit d'exercices de sensations ou de mime,

Suivait une improvisation sur le thème du jour. Nous allions ensuite, individuellement travailler nos scènes, et nous les lui présentions avec tout l'atelier réuni. UN programme immuable de semaine en semaine, basé essentiellement sur l'expression corporelle.

C'est au cours de ces rendez vous théâtraux hebdomadaires q'une bonne partie de l'équipe du futur Théâtre de "La Mie De Pain" s'est rencontrée.

### **3 - Un travail collectif au profit d'une carrière individuelle.**

La formation du groupe s'est également réalisée grâce aux "ratages" des concours d'entrées à ces fameuses écoles supérieures. Mettant directement en contact leur promotion avec la profession, il va sans dire que ceux qui sont sortis glorieux de ces examens ont développé par la suite une toute autre carrière. Je pense à deux anciens élèves de l'école Dullin et de l'Atelier d'Yves, Robin Renucci et Catherine Mouchet, qui ont continué leur parcours au sein du conservatoire national de Paris. Taillant leur route, entre autre poussé par cet établissement favorisant les rencontres et les relations qu'il génère, d'autres réseaux professionnels se sont ouverts à eux: comme dans les structures du théâtre subventionné par exemple ou dans les domaines du cinéma et de la télévision.

Quelques uns s'étant vu écarté de ces voies "officielles, individuelles et parfois avantageuses", mais, désirant coûte que coûte continuer dans le théâtre, se sont rapprochés par affinités au groupe existant dans l'atelier (l'union faisant la force). Les autres sont partis, on va dire par élimination naturelle, construire leur chemin ailleurs, autrement, comme dans n'importe quel domaine.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Travaillant sur une pièce de Beaumont et Fletcher intitulé "*Le Chevalier de l'Ardant Pilon*", Yves nous propose un soir au café de l'école Saint Roch de clôturer l'année avec une réalisation en public. En partant du roman de Victor Hugo, "*Notre Dame de Paris*", il nous propose d'en concevoir l'adaptation et de la mettre en scène façon Pantomime et Parodique. N'ayant ni moyens financiers ni contacts professionnels ou publics pour jouer en salle, cette réalisation sera conçu pour le plein air, comme un théâtre de tréteaux et d'être rémunérée "au chapeau".

Avec ce précepte "qu'un groupe est plus fort que l'individu tout seul", nous voilà unis avec enthousiasme et quelques naïvetés sur ce projet qui sera monté pour juin 1978.

Avec quelques accessoires tenant dans une valise, quelques fripes comme costume, nous répétons la pièce à droite à gauche dans des locaux loués. Au final une pièce d'une quarantaine de minutes interprétée dans un style épique, jouée de façon très corporelle, épicée de tableaux choraux, et assaisonnée de chansons, de quelques marionnettes et un gratouillis de guitare.

Dans un premier temps, "*Notre Dame*" fut représentée devant quelques personnes à Créteil et à Paris dans un parc et jardin. Rapidement, nous nous apercevons que faire du théâtre dans la capitale est interdit. Ne voulant ni braver l'ordre public ni provoquer l'arrivée impromptue et indélicate de hargneux képis, nous nous sommes alors dirigés sur le terre-plein du centre Beaubourg: l'unique place où le spectacle de rue est "toléré" dans la capitale.

Sur ses pavés évoluaient en effet de nombreuses animations, et de tout genre. Nous découvrons là, de nouveaux collègues: le cracheur de feu, le joueur de limonaire, le briseur de chaînes, le mime et le magicien, le suiveur, les joueurs de pipeau incas et autres marteleurs sur tambour, et puis le chien et son adorable déjection, enfin toute la faune de la rue, clochards et bien d'autres personnages hauts en couleurs. Cette première expérience en public a provoqué un effet "détonateur" sur l'ensemble du groupe.

La facilité de jouer "tout simplement" devant un public, sans artifices et sans les ambages d'une représentation en salle, le contact direct et immédiat avec le spectateur, sans mensonges ni fioritures, sans le joug d'un billet d'entrée, du prix d'une place octroyée...

Nous avons trouvé d'incontournables raisons de jouer, découvert l'indiscutable plaisir d'"être" en représentation, les yeux dans les yeux du quidam. Le véritable salaire en sommes!

### Sous l'influence d'Yves,

Une des promotions suivante de l'école Dullin, s'est aussi constituée en compagnie:

*Le Théâtre du Matamore, dirigé par Serge Lipszyc.*

*En 1986, ce groupe s'est attaché au travail masqué de comédia dell-arte, puis a évolué dans d'autres styles du jeu théâtral. Conventionnée par la DRAC d'Île-de-France, ce groupe a bénéficié à maintes reprises de l'aide du Conseil général des Yvelines et du Conseil régional d'Île-de-France par l'intermédiaire*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*de Thécif (actuellement ARCADI). Elle est en résidence à l'Aria Île-de-France à Pantin et partenaire depuis 2004 du Théâtre d'Auxerre, scène conventionnée.*

#### **4 - Un langage de jeu commun**

L'enseignement d'Yves et son programme d'atelier ont fondé les bases de notre style de jeu.

##### - Un Entraînement physique régulier tout d'abord.

Les séances de travail débutaient toujours par une préparation corporelle plus ou moins complète.

Un passage en revue des articulations de la tête aux pieds en travaillant par étirements, et en privilégiant l'expiration sur l'effort. À la fois "gymnastique" et sensitif l'échauffement privilégiait la respiration "ventrale", le souffle et la musculation des Jambes et des abdominaux mais surtout l'articulation maîtresse au théâtre: la colonne vertébrale.

Afin de maîtriser la mobilité et la dissociation des trois essentielles parties expressives que sont la tête, le buste et le bassin: sièges des endroits où résonnent l'intellect et les sens, les émotions, puis les efforts et l'instinct, nous pratiquons un enchaînement immuable d'exercices mettant en fonctions les multiples possibilités de mouvements qu'offre l'empilement de nos vertèbres, avec bien entendu leurs prolongations que sont les bras et les jambes.

Ces trois parties, se répartissant également dans la morphologie du visage, nous en faisons un rapport immédiat avec un panel d'autres exercices concernant le jeu masqué.

##### - Un travail de masque ensuite.

Composition corporelle du personnage et notamment ceux de la commedia Dell'Arte.

Travail avec le Masque Neutre. Explorant des éléments, du rythme de la nature, le chœur, les équilibres de plateau, etc., Yves Kerboul pointait l'accent sur le tout corporel, comme l'enseignait à sa façon Jacques Lecoq dans son école.

##### - Improvisations et exercices.

Après avoir fait le footing obligatoire, nous passions aux exercices théâtraux mettant en lumière, soit un système de jeu, soit un principe particulier de scénographie. par exemple en vrac : Le rapport à l'objet, l'identification, la justification, dépossession de l'objet, la manipulation des corps dans l'espace, l'équilibre du plateau, le groupement et l'éclatement, l'écoute, la mémoire, le chœur vocal, la cinétique des corps, etc ...ces travaux d'approches étaient mis en pratique avec des improvisations.

S'en suivait "pour nous finir" une petite séance d'acrobatie au sol, animé par le plus sportif d'entre nous: Gérard Chabanier, qui avait pratiqué les arts du cirque à l'Ecole Fratellini.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Au fur et à mesure des années et à tour de rôle, chacun d'entre nous a animé cet échauffement, ce qui a permis, je pense à certains, d'affirmer compétences et capacités, à gérer un instant le groupe, ou tout simplement d'échanger une nouvelle approche corporelle en partant de propres sensations, ou d'idées acquises ailleurs.

### - Travaux de scènes

Durant l'atelier nous répétions à partir de textes divers allant du classique au contemporain, Aritophane Molière, Racine et Shakespeare, Courteline, Tchekhov, Lorca, Beckett, Brecht etc.

Et par la suite au sein de la compagnie, c'est la création de nos spectacles qui ont primé.

## **5 - Les lieux de création**

### l' Atelier à Pyramides

Cet Atelier succédait à celui de Mr Pierre Valde, "un vieux de la vieille" comme on dit, comédien, auteur, metteur en scène au théâtre et cinéma, professeur à l'Ecole Dullin, et qui venait de mourir l'année précédente. Son atelier se pratiquait non loin du " Théâtre de l'Atelier " à Paris, *un des premiers théâtres à être construits en banlieue, sous le nom de " le Montmartre" .*

*C'est l'un des derniers qui aient survécu à la démolition de la chaîne d'établissements suburbains qui ceinturait Paris au XIXème siècle. La grande aventure de cette modeste salle de quartier ne commence véritablement qu'en 1922 lorsque la direction artistique est confiée à Charles Dullin. Dullin, qui n'entend en rien céder aux tentations commerciales, précise que son théâtre sera celui de la poésie et de la réflexion. Fin 1940, il confie la direction de l'Atelier au jeune décorateur acclamé pour ses décors et costumes de «Volpone», André Barsacq. Metteur en scène, décorateur, adaptateur, animateur au sens fort, Barsacq ne se borne pas à rencontrer des auteurs: il les suscite. Il ne se contente pas d'engager des comédiens: il cherche ceux auxquels personne n'avait pensé. Après la mort d'André Barsacq en 1973, Pierre Franck lui succède et dirige l'Atelier jusqu'en décembre 1998.*

*Il y poursuit son travail de metteur en scène tout en veillant à maintenir une grande qualité dans le choix du répertoire (Pirandello, Ionesco, Beckett, Bernhardt, Strinberg...) en fréquente complicité avec, notamment, Michel Bouquet et Laurent Terzieff.*

*(texte tiré de l'histoire de l'établissement visible sur le site du théâtre de l'Atelier à Paris)*

C'est dans le quartier de l'Opéra comique, rue Saint Roch, au métro Pyramides, non loin du Vestiaire des Comédiens, (un lieu qui ouvrait une fois par semaine et tenu par des anciens du lyrique où beaucoup d'artistes désargentés ou jeunes débutants venaient se vêtir ou trouver un costume de scène gratuitement), que l'atelier d'Yves ouvrait ses portes. Deux fois par semaine le soir de 20h à 23h, dans l'école privée Saint Roch, vidée des élèves de la

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

journee, sous les combles, dans une toute petite pièce de gymnastique, nous passions nos scènes devant Yves, paré de son immuable survêtement bleu. Par petits groupes, nous profitons aussi au rez de chaussée de l'entrée intérieure du bâtiment, son grand escalier et de quelques classes empruntées à la dérobée pour préparer nos scènes. Nous y sommes restés un an. Après avoir voyagé chez les uns et les autres et quelques salles en location, nous atterrissons à Saint Ouen au cœur des Puces.

### l'usine Chaix de Clignancourt.

#### **Historique de l'imprimerie**

*En juillet 1845, Napoléon Chaix fonde à Paris l'imprimerie Centrale des Chemins de Fer, spécialisée dans l'impression des actions et formulaires de chemin de fer. Face au succès des nombreuses publications Chaix, une succursale est implantée à Saint-Ouen en 1880: 2500 m de superficie, 60 chevaux-vapeurs et 100 ouvriers (ils seront 260 en 1928).*

*On y exécute des travaux de composition, de tirage typographique, de la brochure, de la reliure, réglure, etc. L'entreprise familiale ne cesse de se développer et devient vite l'un des plus puissants ateliers d'imprimerie en Europe. Surtout connue pour l'édition des indicateurs de chemin de fer, Chaix imprime également des dépliants publicitaires, des périodiques, des ouvrages. En 1974, le groupe Néogravure qui comprend Chaix (Saint-Ouen) et plusieurs autres entreprises Desfossés, la Néogravure (Issy-les-Moulineaux) et Creté (Corbeil) ainsi que des filiales comme Oberthur (Rennes), la Nea (Lille) et Braun (Mulhouse) se lance dans une phase de "restructuration" Un plan de licenciement est présenté en 1975 prévoyant 410 suppressions d'emploi sur un effectif de 640 personnes chez Chaix. Les salariés réagirent en votant la grève et l'occupation de l'usine. Le conflit, l'un des plus longs de France, dura plus de 5 ans. La municipalité s'engagea durablement aux côtés des salariés en lutte : conseil municipal extraordinaire en 1978 dans les locaux mêmes de l'imprimerie ; opération "mairie ouverte" en juin 1980 ; grève de la faim de solidarité du sénateur-maire honoraire de Saint-Ouen... En juillet 1981, après 68 mois de conflit, l'entreprise put être relancée, après le rachat aux enchères des locaux et du matériel par un acquéreur, avec création d'une nouvelle société employant 47 salariés. (texte tiré de l'histoire de l'imprimerie Chaix visible sur le site de la mairie de Saint Ouen )*

Une imprimerie donc, consacrée à l'édition des ces fameux indicateurs professionnels du rail, et qui plantait ses locaux au milieu des Puces de Clignancourt à Saint Ouen. En grève depuis quelques années déjà, cet îlot de résistance syndicale nous a hébergé deux ans. Au milieu des rotatives, on nous avait octroyé un bureau, que nous avons aménagé en moquette et peinture. C'est dans cet endroit que le groupe s'est solidifiée, que certains d'entre nous se sont déclarés leur affinités artistiques, et que d'autres ont choisit de créer leur théâtre autrement; je pense à Pierre Blaise qui après avoir joué dans "Frisson sur le Pavé", a fondé sa compagnie : le Théâtre Sans Toit , avec

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

quelques autres camarades, comme Nicolas Vidal, Didier Balic, Nelly de Visser, Grégoire Cailles, Aurith Missraï, Albert Pigot, Cécile Boyer et d'autres...

A l'entrée de l'usine il fallait faire patte blanche, ou plutôt jaune, car l'ambiance y était légèrement parfumé au pastis. Nous croisions des gars très sympathiques, mais quelque peu atteints et déprimés par leurs revendications. Ils se relayaient tant bien que mal pour garder leur usine, et de temps en temps faisaient tourner les machines pour fabriquer du tract. Nous faisons notre footing autour d'un parc d'énormes rotatives et d'armoires où dormaient encore les caractères en plomb rangés dans leur casier. Nous répétions dans une petite pièce séparée en deux par une cloison vitrée, derrière laquelle on pouvait voir évoluer le travail des copains et fumer. Été comme l'hiver, Yves s'enfonçait dans un vieux fauteuil défoncé, récupéré aux puces en face, et menait tambour battant son programme. Nous avons créé trois spectacles à Chaix: Frisson sur le pavé, Les Brancoli et Blanche Neige.

Dans cet endroit, le cours d'Yves est devenu Atelier de la Mie de Pain.

Ce nom fut proposé par Robin, ami de Nelly de Visser et dont le copain de l'époque se nommait Joël Pommot. Pour la petite histoire, Joël animait un atelier graphique que je fréquentais avant de faire du théâtre à la MJC de Créteil Village. Ayant quelques fois répété dans cette MJC, et côtoyant toujours ces mêmes personnes, Robin avait remarqué que dans cet atelier de dessin, nous utilisions de la gomme mie de pain, un ustensile que l'on peut malaxer et mettre en forme comme la mie du pain pour effacer le fusain, la mine de graphite ou le crayon de plomb.

En faisant le rapprochement avec le style de théâtre que nous pratiquions: un théâtre pauvre et malléable ... en somme "à la mie de pain", il propose au groupe ce nom de compagnie, et nous l'avons gardé.

C'est à la suite de la rencontre avec André Saffar, (qui nous avait vu jouer en plein air sur la place basse du Forum des Halles à la recherche d'un Local), que nous avons atterri à la cité d'Antony.

### La salle à la cité Universitaire Jean Zay à Antony

André Saffar occupait le lieu avec un atelier de théâtre universitaire qu'il abandonnait, et, conquis par notre travail, il nous a très sympathiquement offert la place.

Située à 20 mn de Paris en RER, à la station Croix-de-Berny en face du parc de Sceaux, où nous allions entretenir nos jambes et notre souffle, cette cité proposait plus de 1500 Logements pour étudiants célibataires. Un Centre sportif des salles d'études, une cafétéria avec un restaurant universitaire et cette fameuse salle polyvalente à disposition des étudiants et dans laquelle nous sommes restés presque 10 ans.

Cette salle d'environ 250 places, possédait un petit plateau en bois de 8 m d'ouverture sur 4 de profondeur avec de toutes petites coulisses en penderies de velours. Sur quelques perches poussiéreuses en bois que nous pouvions tout de même manœuvrer, pendaient trois ou quatre projecteurs ainsi que ces fameuses rampes d'éclairage multicolores que l'on croise encore au plafond



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

des salles des fêtes. Dans la salle, deux accroches de "face" lançait la lumière avec le même nombre d'appareils plus ou moins en ordre de marche. Le tout était miraculeusement branché en direct, selon des normes électriques d'une époque révolue à un énorme boîtier de commande à relais situé dans un couloir derrière le plateau coté cour. En fond de scène, l'écran de cinéma fixe servait de temps en temps à un ciné club avec un équipement de velours rouge, bien rouge, qui cadrerait l'ensemble !

Nous avons aussi à disposition deux petites pièces plus ou moins fermées dans lesquelles nous pouvions entreposer du matériel, et bricoler. Par la suite, nous avons obtenu un bureau, situé dans les parties administratives de la cité.

## **6 - L'équipe et le fonctionnement en compagnie.**

### Les petits boulots.

A mi temps, de nuit, ou quelques heures dans la journée, certains officiaient comme livreurs, d'autres travaillaient dans la restauration, ou dans la régie matériel de magasin, d'autres faisaient des cantines, ou posait pour des peintres... bref, comme la plupart des étudiants, tous, nous jonglions avec nos emplois du temps.

Et puis, rapidement, s'est posé le problème de l'investissement et du temps donné à l'entreprise. Pour avancer, il fallait jouer, s'entraîner tout en mijotant de nouvelles choses et ensemble ! donc, s'investir davantage ... ce choix crucial pour chacun s'est fait en deux saisons.

### Les premiers pas sur le Pavé

Nous nous sommes rendu compte que le spectacle "*Blanche Neige au Royaume de Fantochie*", pouvait tenir le coup, qu'il recevait de très bons retours, et surtout que nous avons grand plaisir et grande fierté à le jouer.

Notre ambition étant de jouer le week-end ainsi que 2 ou 3 jours supplémentaires, si l'argent n'était pas dépensé en fin de journée dans les cafés et restaurants après les représentations, la fin du mois, nous apportait un pécule suffisant pour s'affranchir des quelques heures passées à travailler ailleurs. Nos premières représentations se déroulant sur le parvis de Beaubourg, puis sur la place Basse du Forum des Halles de Paris. Nous jouions 2 à 3 fois par jour avec une "manche" organisée et intégrée au spectacle.

Bénéficiant d'un large public, pouvant atteindre parfois plus de 600 personnes, le chapeau pouvait nous rapporter jusqu'à 250 francs de l'époque dans les meilleurs jour et par personne, soit environ 35 / 40 Euros d'aujourd'hui. Maintenant ce rythme de représentations car le lieu et notre énergie le permettaient, été comme hiver (et je me rappelle avoir joué avec pull, moufles et écharpes alors que les spectateurs du Forum des Halles nous regardaient au chaud à travers la buée collée sur les vitres de la place basse), les contacts se sont multipliés et nous avons pu réaliser nos premiers contrats.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Enfin, la rencontre avec notre premier agent et diffuseur artistique, Peter Bu fut déterminante quand au virage que nous avons tous pris pour laisser tomber nos "petits boulots" ou nos réelles activités professionnelles, comme Elisabeth Cauchetiez par exemple, qui a arrêté l'enseignement du français.

### Les aléas de la formation du Groupe

L'atelier d'Yves, a regroupé Nelly De Visser, Elisabeth Cauchetiez, Catherine Aulard, Dominique Serve-Catelin, Michelle del'œil, Léa Coulanges, Nicole Gros, Catherine Mouchet, Cécile Boyer, Marie-Noelle Bordeaux, Robin Renucci, Gérard Chabanier, Laurent Carouana, Albert Pigot, Nicolas Vidal, Pierre Blaise, Gilbert Epron, Philippe Barrier, Philippe Lavergne, Jean Marc Molinès, Nicolas Vidal. Et c'est Cathy Aulard, à qui a incombé la création de l'Association en 1978. Personne, à part elle, ou peut-être Yves ne connaissait les procédures pour déclarer et mettre en place les statuts d'une association 1901.

### René Jauneau et le Festival de Valréas

En 1978 certains d'entre nous participent au festival des Nuits de l'Enclave durant l'été. Puis avec de nouveaux arrivés à la Mie de Pain, l'année 79 se déroule. Mais en juin 1979 il y a scission du groupe, une séparation, houleuse pour quelques-uns, et provoqué par l'accès de certains d'entre nous à ce même stage de formation.

Alors que nous avons mis en place "*Frisson sur le Pavé*", le second travail d'atelier, un spectacle de rue plus élaboré que le précédent, (que nous avons joué en fin de saison à quatre ou cinq reprises sur le même parvis de Beaubourg, en vue de le retrouver à la rentrée suivante), une partie donc de l'équipe s'est vu engagée dans ces "*Nuits Théâtrales de Valréas*" un stage de réalisation encadré par Mr René Jauneau.

René Jauneau fut une seconde personnalité, déterminante, dans la formation et l'expérience professionnelle de la plupart des comédiens du futur Théâtre de La Mie de Pain. Nous était offerte durant le temps de répétition, une de plusieurs pièces et en trois semaines chrono, une autre pédagogie, de terrain cette fois-ci, (le temps de réalisation s'apparentant plus à celui pratiqué dans le privé ou sur les scènes subventionnées). Les équipes artistiques, mélangées à plusieurs niveaux, entre apprentis acteurs, et professionnels confirmés étaient composées de comédiens, de techniciens, décorateurs et costumiers. Enfin, il y avait des moyens de représentation plus ou moins importants, suivant les projets. C'est au cour de ces travaux d'été que nous avons pu évaluer autrement nos capacités à interpréter des rôles à textes et que nous avons pu nous confronter a un milieu professionnel de théâtre.

Un peu d'histoire: *René a participé à la plupart des actions de Culture populaire et de Décentralisation Théâtrale depuis 1946. Instructeur National d'Art Dramatique au Ministère de la Jeunesse et des Sports, il a organisé de nombreux stages de Réalisation Théâtrale en France et à l'étranger: Amiens, Semur-en-Auxois, Carcassonne, Epinal, Sélestat, Strasbourg, La Réunion.*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*Professeur et metteur en scène au Centre Dramatique de l'Est, il y a réalisé de nombreux spectacles de textes anciens et modernes... Metteur en scène à la Comédie de Bourges et à la Comédie de St Etienne De 1965 à 1972, il dirige les maisons de la culture de Thonon les bains et de Reims. Il est le Fondateur et Directeur artistique en 1965 des Nuits Théâtrales de Valréas qu'il quitte en 1992 pour fonder les Nuits Théâtrales de Villeneuve les Avignon. Il a mis en scène : Goethe, Shakespeare, Molière, Farquhar, Lope de Vega, Calderon, Synge, Goldoni, Marivaux, Musset, Labiche, Feydeau, Brecht, Fletcher et Beaumont, Audiberti, Aristophane, Ionesco. Actuellement Formateur à l'Aria depuis la création des Rencontres de Théâtre en Corse en 1998, il y crée Les Chaises de Ionesco, Maître Puntila et son valet Matti de Brecht, Les caprices de Marianne de Musset, La mal court d'Audiberti, l'Avare de Molière et les oiseaux d'Aristophane..Yves et René se connaissaient, tous deux acteurs, metteur en scène et formateurs ils ont travaillé au Centre Dramatique de l'Est (TNS), Yves a travaillé également au Théâtre de la Cité de Villeurbanne (TNP), à la Comédie de Caen, ainsi qu'au Théâtre de Gennevilliers... et également enseigné à l'Ecole Lecoq et enfin à l'Ecole Dullin.*

Ce type de pédagogie fait école car depuis une dizaine d'années, Robin Renucci reprend l'esprit du Stage de Valréas à Olmi capella en corse en créant l'Aria., Association des Rencontres Internationales Artistiques

*Créée en 1998 l'ARIA est un pôle d'éducation et de formation par la création théâtrale dans la tradition de l'Education Populaire. Située dans la micro-région du Giussani son installation a permis la re-dynamisation d'un territoire en voie de désertification. Chaque été, l'ARIA organise des activités tout au long de l'année et en particulier l'été en stage de réalisation qui se déroule sur 34 jours et qui aboutit à la création d'une vingtaine de spectacles présentés à un large public. Les Stages de réalisation de formes légères de 15 jours se déroulent au mois d'août. Les stages de l'ARIA sont ouverts à tous (comédiens professionnels et amateurs, techniciens, costumiers, enseignants, étudiants, participants étrangers...). La vocation de l'ARIA est de poursuivre sa démarche de création théâtrale liée à la formation des acteurs et de continuer à creuser le sillon de l'éducation populaire en restant fidèle à sa tradition.*

-Les 507 heures 40 ans d'existence !

Textes tirés du net

Sans le «statut des intermittents», l'industrie culturelle ne ...

Exclusif - Dossier - Le statut d'intermittent du spectacle ...

*En 1967, un accord, ancêtre de l'annexe 8, est signé dans le secteur du cinéma, au regard du caractère éphémère des productions de films. Mais ce n'est qu'en 1969 que les annexes spécifiques 8 et 10 sont créées.*

*Le nombre de chômeurs en France est alors très bas, et les allocataires du spectacle guère plus de 1500. En 1974, l'ORTF éclate. Une certaine forme d'intermittence se développe, et le phénomène s'accroît dans les années 80 avec la privatisation des chaînes et l'essor général de l'audiovisuel.*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*Parallèlement, le secteur culturel est en plein boom et les compagnies du spectacle vivant se multiplient.*

*En 2001, selon les chiffres de l'Unedic ,27200 techniciens et ouvriers de l'audiovisuel et 65240 artistes et comédiens seraient concernés par les annexes 8 et 10. La réforme de 2003, annoncée comme devant réduire le déficit de l'assurance-chômage, rend plus difficile l'accès au statut: au lieu d'un an, les techniciens doivent justifier sur 10 mois seulement (10,5 pour les artistes) de 507 heures de travail rémunéré, ou des cachets équivalents. Première conséquence, une chute d'environ 30 % du nombre des intermittents, selon leurs syndicats et coordinations.*

*Les chiffres des Assedic n'y correspondent pas: fin août 2008, elles comptent 950 à 1 000 intermittents en Auvergne... comme en 2003? Les professionnels expliquent que ces chiffres sont ceux des ouvertures de droits dans l'année... mais que, depuis 2003, ces droits ne valent plus pour un an mais seulement 243 jours: la même façon de compter aboutit, aujourd'hui, à un résultat biaisé. Ils évoquent bien d'autres effets négatifs de la réforme. Le passage de 12 à 10 mois décale tout, notamment par rapport à l'été où ont lieu beaucoup de manifestations artistiques, et il "coince" beaucoup d'intermittents – il est même accusé d'avoir justement été imaginé pour cela. En même temps, il faut obtenir au moins un cachet sur chaque mois, sinon l'intermittent devient un saisonnier, avec une indemnisation en chute libre (dans l'exemple ci-dessus, de 1 500 à 400 euros).*

*D'une façon générale, les calculs liés au statut sont de plus en plus complexes et difficiles à anticiper pour les intermittents, ce qui les pousse à accepter toutes les commandes "à l'aveugle", au détriment de vrais choix artistiques. Les Assedic sont soupçonnées de ne pas y voir plus clair, quitte à se montrer très pointilleuses et, entre différents modes possibles de calcul, à toujours trancher en défaveur des intermittents...*

*Une des principales (et anciennes) causes du fameux déficit semble intacte: le secteur audiovisuel est accusé de "plomber" le système, avec de "faux" intermittents qui ne sont en réalité que des travailleurs précaires dans des entreprises et des métiers qui, eux, n'ont rien d'intermittent...*

Après une ou deux années de labeur, vint l'obtention du fameux statut d'intermittent du spectacle et l'allocation chômage en résultant, grâce aux 507 heures de travail déclarées.

Unique au monde, ce statut a marqué une étape de plus dans l'évolution de l'indépendance de chacun, dans un même temps, bien des difficultés financières en moins pour qui choisissait de s'investir dans la vie d'un groupe.

L'obtenir, c'était certes, du temps accordé à la recherche d'emploi, avec c'est essentiel dans ce métier, l'occasion de faire des rencontres en mijotant de nouveaux projets, mais aussi du temps pour s'entraîner, et se former. Nous étions donc assez vigilants pour, individuellement ne pas rompre ce mécanisme qui, évidemment, était étroitement lié à la qualité de nos spectacles.

La chance, et persévérance ayant apporté de bons retours et la vente de nos spectacles permettant de payer le cachet des représentations, le fonctionnement de la compagnie et une partie des répétitions, cette géniale allocation compensait le reste.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Grâce à ce mécanisme, à la fois généreux et pernicieux car certaines entreprises aux activités pérennes en ont abusé, la plupart des artistes Français du spectacle, en incluant les techniciens, à l'époque, comme aujourd'hui d'ailleurs (même en subissant le cuisant recul des acquis sociaux), ont pu débiter, persévérer et surtout s'investir au sein d'activités d'une ou plusieurs compagnies.

### Le Théâtre de la Mie De Pain

Deux ans après, je crois, le début des cours d'Yves, et ayant fonctionné jusqu'à lors, sous le nom d'Atelier de la Mie de Pain, le groupe se professionnalise en jouant son premier spectacle de rue "*Blanche Neige au Royaume de Fantochie*"... et devient: Théâtre de la Mie de Pain .

## **7 - La découverte du métier.**

### Deux trois anecdotes...

Un dimanche après midi sur les pavés de Beaubourg, Gérard Chabanier, Robin Renucci et moi, nous partons jouer "*les Brancoli*". Il fait beau et nous donnons notre première représentation.

Le public du matin est conquît et ma foi, le chapeau est bon. A la fin du spectacle, parmi les spectateurs venant nous féliciter, se distingue un jeune homme enthousiaste et fasciné qui nous remercie avec beaucoup de chaleur. Nous jouons une seconde fois, et l'homme se retrouve à nouveau présent enchanté à la fin du jeu et ne tarit pas d'éloges. Nous le trouvons sympathique, et nous avoue qu'il reverrait bien une troisième fois avec grand plaisir notre histoire. Il propose même de nous aider à faire passer le chapeau, mais nous déclinons l'offre, tout de même fiers d'avoir dégoté un admirateur pour la journée. Fin d'après midi, nous repartons à l'assaut du public pour la troisième prestation et avec la même barraca. C'est vraiment une journée exceptionnelle! Ravis de cette franche réussite et peut-être grâce à l'accompagnement de cet admirateur d'un jour, nous décidons de jouer une dernière et quatrième fois! Mais cette fois ci du côté des Halles, dans la partie haute et découverte des jardins, du côté de la rue Rambuteau. Nous nous transportons donc galvanisés par le succès et le gain, avec notre petit matériel. Lourd de trois précédentes manches, notre sac de pièces nous encombre quelque peu et notre camarade se propose gentiment de garder le magot durant la dernière représentation. Nous acceptons volontiers et chauffés par cette merveilleuse journée nous entamons notre show sous le regard toujours émerveillé de notre protégé. C'est un quatrième succès, avec remerciements congratulations, mais quelqu'un manque à l'appel. C'est le bel ami et envolé avec le trésor.

Il est tard, la nuit tombe, nous sommes fatigués, désemparés, on va dire, vidés, à la fois furieux contre nous même, de notre naïveté, et à la fois amusés de notre incrédulité. Quelques pièces nous restant tout de même en poche, cette leçon valant bien une bière, honteux et confus, nous allons boire à la santé de notre ami de fortune chez Akim, le petit bistrot situé à côté de l'école Dullin, "Jurant mais un peu tard, qu'on ne nous y reprendrait plus."

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Au début de l'hiver, dans l'est de la France, sous chapiteau et à la recette durant une quinzaine de jours ou plus si "affinité", nous avons l'opportunité de jouer le spectacle "*Blanche neige*". C'est l'un de nos premiers contrats, et nous pensons que cette série, étalée sur une longue période peut nous être positive. Le périple préparé un peu à l'aventure, nous arrivons sur place et tombons sur le technicien du lieu pas très au courant des détails de notre venue, qui nous dit que le patron arrivera dans l'heure. Un peu étonnés de ne pas être accueillis par ce monsieur, nous attendons tout de même patiemment. Puis nous insistons pour rencontrer notre hôte, et le temps passe... finalement la personne arrive. Elle nous explique le fonctionnement de son événement, qui tout d'un coup prend une tournure de "Galère". Nous ne savons pas si le public sera au rendez-vous, nous sommes fortement incités à faire: parade et distribution de tracts car aucune publicité n'est faite! Cerise sur le gâteau: l'hébergement de toute la compagnie n'est pas prévu. Pour le coup, interloqués, nous pensons à repartir sur le champ vers Paris. Mais, nous ai proposé avec un aplomb formidable une solution miracle; l'intérieur du camion qui transporte le chapiteau! On pense à une blague, mais non, le hayon du véhicule s'ouvre et nous ai montré l'intérieur vidé du container. Nos regards se croisent, et d'un commun accord, nous pressons le patron du Chapiteau à trouver un hôtel avant la tombée de la nuit. L'union faisant la force, et devant un désarroi mêlé d'un mécontentement grandissant sans feinte, l'homme part une heure ou deux en voiture. Il revient avec les clefs d'un appartement de trois pièces, qu'il nous propose. Nous voilà donc installés très à l'étroit dans cet endroit où semble-t-il habite quelqu'un. Nous commençons nos représentations, l'après midi et le soir, et participons à la pub, mais le public n'a pas l'air de suivre.

Mais, pour compenser, dans une atmosphère collective entre caserne et colonie de vacance, la vie du groupe s'organise dans l'appartement. Pendu au travers des pièces, le vêtement sèche accompagné de quelques saucissons et le rendez vous nourriture, avec un régime "pâtes" testé, remanié et amélioré à chaque repas, malgré le très faible budget accordé, prend de plus en plus d'importance. L'appartement ressemble de jour en jour à celui d'un camping et au bout d'une semaine, alors qu'attablés nous nous délectons d'un plat savamment mijoté par l'un des deux grands cuisiniers de la compagnie, Léa Coulanges et Laurent Carouana, la porte d'entrée s'ouvre.

Les yeux écarquillés, deux valises à la main, une jeune femme, reste hébétée devant le spectacle de huit affamés plantant leur fourchette dans un plat Pantagruélique de spaghettis. C'est la propriétaire des lieux qui rentre de voyage. Visiblement sans connaissance de l'emménagement fortuit, elle pose ses bagages et part immédiatement s'expliquer avec le patron du chapiteau.

Ce dernier avait les clefs du logement d'une amie, et en avait fait usage sans complexes. Je ne sais pas quels arrangements se sont passés entre eux deux, mais nous sommes restés installés chez cette personne, pour peu de temps d'ailleurs, car l'expédition n'a pas fait recette.

Je pense à toutes ces aventures, loufoques et déconcertantes, parmi bien d'autres d'ailleurs, qui ont émaillé la vie de la compagnie comme cette histoire, où nous débarquons dans le fin fond de la France pour jouer le soir même lors d'une fête à la saucisse devant un public ivre et chauffé par un orchestre de cuivres poussant le décibel à fond depuis deux jours. Nous annulons sur le

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

champ notre prestation pour ne pas être lynché façon "Blues Brothers" et l'aventure se solde sur un tonneau de vin d'une cave remplie de jambons et saucissons avec l'obtention d'un chèque signé le verre à la main par l'organisateur et néanmoins charcutier déguisé en moine.

Et puis l'histoire avec ce trésorier qui tente de feindre la perte des clefs de son coffre, qui provoque le siège des bureaux d'un festival de rue en Allemagne ou nous nous relayons par groupe de deux ou trois depuis le bar d'en face pour récupérer l'argent nous revenant à cause d'une représentation annulée par la pluie.

Je me rappelle aussi de notre agent Peter Bu, qui se jette sur le capot d'une voiture lors d'une représentation en plein air à Bagnolet pour éviter le débordement du public dans notre air de jeu.

Et aussi de pompiers allemands faisant du rodéo sur scène au début d'une représentation, sur des poubelles remplies d'artifices pétaradants, une alerte incendie à l'Assembly Rooms, durant le festival d'Edimbourg, où comédiens et spectateurs se retrouvent dehors en quelques minutes.

Un orage et ses eaux qui traversent le chapiteau où nous jouons "Séance Friction", les sièges d'un avion que l'on démonte pour arriver à temps dans une autre ville lors d'une tournée Africaine, les pertes de passeports et carte d'identité lors de passages des frontières.

.. il y a eu tant d'histoires ... !!

## **8 - Les années 80, Un théâtre visuel en plein boum!**

### le spectacle de rue et visuel en plein essor

Le secteur de la Danse nous précédant et celui du Cirque venant un peu plus tard, le théâtre de rue (dont nous faisons partie avec nos premiers spectacles), a explosé dans les années 80, avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, et la naissance de multiples festivals. On peut dire que bien des groupes ont vu le jour, et ont créé de nouveaux courants artistiques. Le spectacle vivant et la vie culturelle en général s'en sont trouvés rafraîchis, revigorés, réinventés.

Les réseaux de diffusion et de distribution du spectacle vivant et l'action conjuguée des trois organismes: ONDA, AFAA, et DRAC et plus indirectement les ATP, le THECIF l'ADAMI organismes que nous sollicitons directement ou par l'intermédiaire des réseaux et réunions de programmeurs, nous ont aussi énormément aidé.

O.N.D.A.:

*Créé en 1975 à l'initiative du Ministère de la de Diffusion Artistique a pour mission de favoriser la diffusion en France de Culture, l'Office National spectacles s'inscrivant résolument dans le mouvement de la création contemporaine.*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*En encourageant la circulation des œuvres, ses actions permettent aux publics de découvrir sur tout le territoire les démarches artistiques qui participent au renouvellement des formes*

A.F.A.A.:

*Association française d'action artistique (AFAA) est l'opérateur délégué du ministère des Affaires étrangères (Direction générale de la Coopération internationale et de Développement/ DGCID) et du ministère de la Culture et de la Communication pour les échanges culturels internationaux et l'aide au développement, dans les domaines des arts de la scène, des arts visuels, de l'architecture, du patrimoine, des arts appliqués et de l'ingénierie culturelle.*

*Elle fait se rencontrer les différents milieux artistiques, les représentations culturelles françaises à l'étranger - ambassades et établissements culturels (Centres culturels, Instituts français, Alliances françaises), les grandes institutions, le secteur privé et de nombreuses collectivités territoriales françaises (communes, départements, régions). Elle mène des actions de diffusion et met en œuvre des projets de coopération, de coréalisation, de formation et de résidences dans le monde. Elle est l'opérateur des Saisons culturelles étrangères organisées en France. Elle soutient également la promotion et la diffusion des expressions artistiques africaines contemporaines. L'AFAA trouve son origine en 1918, lorsqu'un petit groupe d'artistes, de collectionneurs et d'hommes politiques obtient du directeur des Beaux-Arts du ministère de l'Instruction publique l'autorisation de créer un Service d'études d'Action artistique à l'étranger pour promouvoir dans le monde la création artistique française. Confié au pianiste Alfred Cortot, ce service travaille en étroite collaboration avec le Service des œuvres françaises à l'étranger du ministère des Affaires étrangères. Les deux ministères conviennent bientôt des limites que présente le cadre administratif traditionnel au développement de cette nouvelle mission et qu'une association, placée sous leur double patronage, serait sans doute plus adaptée. C'est ainsi qu'est créée en 1922 l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, reconnue d'utilité publique en 1923 et qui devient en 1934 l'Association française d'action artistique. L'AFAA fusionne en 2000 avec l'association Afrique en création puis l'ADPF (Association de diffusion de la pensée française) en 2006. L'AFAA s'appelle depuis lors Cultures France*

Ce document provient de:

«

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Association\\_fran%C3%A7aise\\_d%27action\\_artistique](http://fr.wikipedia.org/wiki/Association_fran%C3%A7aise_d%27action_artistique)

»

D.R.A.C.:

*Depuis 1977, le ministère de la Culture et de la Communication est présent dans chaque région grâce aux Directions régionales des affaires culturelles (DRAC).*

*La loi du 6 février 1992 organisant l'administration territoriale de la République a fait des DRAC des services déconcentrés du Ministère.*



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*Les DRAC sont chargées de mettre en œuvre, sous l'autorité du préfet de région et des préfets de département, la politique culturelle définie par le gouvernement. Elles exercent également une fonction de conseil et d'expertise auprès des partenaires culturels et des collectivités territoriales dans tous les secteurs d'activité du ministère de la Culture et de la Communication: patrimoine, musées, archives, livre et lecture publique, musique, danse, théâtre et spectacles, culture scientifique et technique, arts plastiques, cinéma et audiovisuel.*

*A partir des années 80, le développement culturel devient un fondement de la politique globale du ministère de la Culture. Il pose des principes toujours à l'œuvre : prise en compte de toute les disciplines artistiques et culturelles ; inscription de la culture dans tous les secteurs de l'action de l'État, en lien avec les autres départements ministériels ; ancrage des actions dans les territoires, en partenariat avec les collectivités territoriales.*

*Les premiers protocoles d'accord interministériels sont signés à partir de ce moment-là, notamment avec les ministères chargés de l'agriculture, de la défense, de l'éducation, de la jeunesse et des sports, de la famille, de la justice, du handicap, de la santé, et du tourisme. Une grande partie seront réactualisés par la suite. Ils sont toujours en application et trouvent une traduction concrète dans les actions menées en région et soutenues par les direction régionales des affaires culturelles, dans le cadre de protocoles d'accord régionaux, déclinaisons locales des protocoles d'accord nationaux.*

*La même décennie voit également la signature des premières conventions de développement culturel conclues avec les collectivités territoriales dans le double objectif de veiller à une répartition équilibrée de l'offre culturelle sur les territoires et de faciliter l'accès des publics à la culture.*

- Texte tiré de : <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/accueil.htm>

A.T.P.:

*Les Amis du Théâtre Populaire (ATP) sont des associations de spectateurs créées à l'origine pour soutenir l'action de Jean Vilar à la direction du festival d'Avignon et du Théâtre National Populaire.*

*Attachés au renouvellement des formes dramatiques et à l'élargissement du public théâtral, des spectateurs programment ainsi chaque saison, dans une vingtaine de villes en France, des spectacles professionnels dans différents lieux.*

*La première association a été créée à Avignon en 1953, celle d'Aix-en-Provence date de 1959. En 49 saisons à Aix-en-Provence, nous avons accueilli 376 créations et plus de 150 000 spectateurs. Et nous soutenons toujours l'idée d'Antoine Vitez d'un « théâtre élitare pour tous » et avec tous, un théâtre du public pour le public, faisant autant appel à la curiosité qu'à l'intelligence.*

*texte tiré du site <http://atpaix.com>*

A.D.A.M.I.:

*l'Adami gère les droits de propriété intellectuelle des artistes-intèpretes*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*L'Adami est une société de gestion collective des droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes.*

*Gérée par et pour les artistes depuis plus de 50 ans, elle perçoit et répartit les droits de 100 000 comédiens, chanteurs, musiciens, chefs d'orchestre et danseurs, dont plus de 23 000 adhérents, pour l'utilisation de leur travail enregistré.*

*Elle a également pour missions d'aider et de soutenir la création artistique pour favoriser l'emploi des artistes et de défendre et promouvoir les droits des artistes-interprètes à l'échelle nationale et internationale.*

**THE.C.I.F.:**

*Devenue aujourd'hui A.R.C.A.D.I.*

*Association liée au Conseil régional avec pour vocation des actions de promotion des activités théâtrales et cinématographiques en Ile-de-France.*

**A.R.C.A.D.I. :**

*Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Île-de-France.*

**Missions:**

*Information et conseil Offrir un service d'information et de conseil au bénéfice de tous les acteurs de la vie artistique et culturelle francilienne. Arcadi partage sa connaissance du territoire culturel francilien avec les équipes artistiques et l'ensemble des acteurs de la vie culturelle: il les informe, les conseille et les aide dans la définition et la construction de leurs projets. Cet objectif s'est traduit par la création d'un Relais information et conseil: l'établissement public a bénéficié d'un renforcement de ses capacités d'intervention par la création d'emplois affectés à ce nouveau service, opérationnel depuis septembre 2005. Au-delà de cette fonction d'information, Arcadi propose aux équipes artistiques ou aux structures qui le souhaitent des réponses adaptées à des besoins formulés de manière coopérative ou mutualisée. Il a également en charge la mise en œuvre de l'objectif relatif à l'observation et à l'innovation culturelles.*

*Soutenir la création en intervenant comme coproducteur, favoriser l'augmentation de la diffusion des œuvres . Aider au développement de l'action et de l'éducation artistiques.*

*L'attribution d'aides à la création doit prendre en compte les circuits de diffusion des œuvres susceptibles d'être aidées. Elle ouvre de fait un dispositif de suivi dans la durée (actions artistiques, travail sur les territoires, reprise après une première exploitation). Même si ce suivi se déploie au-delà d'un exercice budgétaire ou d'une saison, l'aide d'Arcadi doit être dès l'amont envisagée comme globale (création, exploitation, reprise). À cet égard, l'établissement est susceptible d'intervenir en faveur des lieux de diffusion qui contribuent à ces objectifs en s'organisant en coopératives de diffusion. Une attention particulière est donc portée aux propositions de séries en diffusion ou à l'accueil d'un même spectacle en tournée sur plusieurs lieux.*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*Les apports à la production sont décidés après consultation d'un comité artistique au sein duquel sont représentées différentes catégories de professionnels.*

*Les apports financiers d'Arcadi seront déclinés en fonction des capacités propres des compagnies ou ensembles artistiques (le plus souvent producteurs délégués) et des lieux de diffusion.*

*Le montant des apports en coproduction et des soutiens économiques à la circulation des œuvres (comme aux actions artistiques) est déterminé à partir d'une analyse rigoureuse et équitable des coûts de production et de diffusion.*

*Arcadi entend contribuer à ouvrir et diversifier la programmation des lieux généralistes: création contemporaine, disciplines rarement programmées (dans les domaines du théâtre jeune public, de la chanson ou du lyrique, par exemple). C'est pourquoi dans les relations avec les lieux de diffusion (qui pour la majorité d'entre eux sont pluridisciplinaires) Arcadi privilégiera un dialogue d'ensemble et non avec tel ou tel secteur artistique agissant séparément.*

*Contribuer à l'observation culturelle*

*Soutenir l'innovation culturelle*

*Arcadi hérite de quinze années de travail en Île-de-France, c'est-à-dire d'une connaissance approfondie et concrète de la vie artistique et culturelle francilienne. Les équipes réunies ont entrepris de mettre en commun leurs diagnostics des territoires, villes, lieux de diffusion dans les différents domaines du spectacle vivant, du cinéma et du multimédia.*

*Depuis octobre 2005, Arcadi a engagé une expérimentation sur le territoire de l'Île-de-France afin de rechercher les convergences entre toutes actions de sensibilisation conduites dans les différents domaines artistiques, sous différentes formes (ateliers, rencontres...), en direction de différents publics (scolaires, amateurs, comités d'entreprise...).*

*Le relais d'information et conseil a également pour mission de procéder à un inventaire des ressources existantes dans le domaine de l'observation culturelle en Île-de-France. Une consultation destinée à mieux connaître les compagnies de théâtre d'Île-de-France a été organisée de septembre à décembre 2005. Les résultats complets peuvent être téléchargés sur notre site. Une enquête analogue dans le domaine de la danse est en préparation.*

*-Je me rappelle aussi de quelques compagnies croisées en tournées à l'époque..*

Le Groupe HAUSER ORKATEUR

<http://www.orkater.nl/%3Fp%3D/orkater/hauser-orkater/>

--

Le ROYAL DE LUXE

[http://zonelibre44.free.fr/royal\\_de\\_luxe.htm](http://zonelibre44.free.fr/royal_de_luxe.htm)

---

LE CIRQUE ALIGRE

<http://www.evene.fr/tout/aligre>

--

Le THÉÂTRE DE L'UNITÉ

<http://www.theatredelunite.com/>

--

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## LES CLOWNS MACLOMA

<http://movies.nytimes.com/person/975811/Les-Macloma>

--

## La Compagnie 4 LITRES 12

<http://www.theatre-contemporain.net/contacts/Compagnie-4-Litres-12/>

--

## Les MUMMENSCHANZ

<http://www.mummenschanz.com/>

--

## Les PIÈTONS

[http://www.ilotopie.com/fr/citron\\_jaune/2007/pietons.htm](http://www.ilotopie.com/fr/citron_jaune/2007/pietons.htm)

--

## Benito GUTMACHER

<http://gutmacher.com/benito-gutmacher-French.htm>

--

## CARLOS TRAFIC

<http://carlostrafic.wordpress.com/>

--

## GUSTAVE PARKING

<http://www.gustaveparking.com>

--

## CARMELO

<http://it.truveo.com/CARMELO-magie/id/369763330>

--

## La Compagnie COTILLARD

<http://www.theatre-contemporain.net/contacts/Cotillard-compagnie/>

--

et puis :

Les COLOMBAIONI

La CLOWN COMPAGNIE

SPEEDY BANANA

Le Groupe RADEIS

ABEL ET GORDON

## 9 - Créations et spectacles.

... se référer aux documentations, photos vidéos

L'idée générale ou le synopsis était proposé au groupe sous l'impulsion de Gérard Chabanier qui généralement les écrivait, et de Gilbert Epron qui s'est attaché plus particulièrement à la scénographie, décors et accessoires.

Le travail de recherche s'amorçait. Méthodiquement, laborieusement, et cela va de soit, avec des prises de bec en pagailles, mais avec beaucoup d'enthousiasme. Jour après jours, nous accumulions le fruit de nombreuses improvisations axées sur le personnage que nous voulions individuellement incarner, et les situations qui allait le confronter aux protagonistes de l'histoire.

C'est ainsi, en écriture de plateau et à tâtons, que l'écriture du spectacle se pratiquait, avec toute "l'alchimie de la création collective" et l'apanage de ses riches et instables ingrédients!

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Régulièrement, nous présentions nos ébauches de scènes, idées et réflexions à Yves Kerboul qui suivait la progression du travail, en faisant avancer le projet le plus judicieusement possible.

Ayant enfin obtenu suffisamment de matières théâtrales, nous bloquions alors une période avec Yves, qui se chargeait de la mise en scène en aboutissant le spectacle.

Les tournées nous accaparant une bonne partie du temps, nous pouvions mettre un à deux ans pour fabriquer une pièce.

Sans moyens de production, nous avons d'abord opté pour "la stratégie du pauvre": une économie de moyens liée au théâtre de plein air, avec cette formule: "Tout doit tenir dans une malle"!

En réalité, c'était deux cantines d'accessoires maximum et un plein feu. Et cela nous a réussi:

"Blanche neige" par exemple, a été jouée plusieurs centaines de fois en France et à l'étranger et dans des conditions à chaque fois différentes. C'était d'ailleurs un plaisir de s'adapter aux espaces, de trouver sa place et de former le cercle avec le public... Mais, avec les lots parfois accumulés, de bleus, de claquages et autres fractures corporelles et puis l'envie de jouer des choses plus fines sur un plateau bien au chaud, sous les projecteurs encadrés des velours du théâtre, notre style de jeu s'en est trouvé modifié. Enfin l'arrivée des "*Brancoli*" suivi de "*Séance-Friction*" a produit le virage décisif dans les productions de la compagnie.

C'est donc à l'intérieur, dans des salles équipées que nous avons continué notre périple, avec une technique plus étoffée et un encombrement de matériel étendu.

En tournées, le montage se pratiquait le plus souvent en un ou deux services de 4 h chacun. Qu'il y ait décor ou pas, en débutant la préparation le matin, nous pouvions jouer le soir.

Avec "*Séance-Friction*", "*Blanche Neige*" ou "*Les Brancoli*" c'est l'un d'entre nous, Jean Marc Molinès ou Philippe Barrier qui assurait le montage lumière.

Gérard Chabanier officiait à l'intendance et gérait avec "grand soins", aux entrées et sorties des accessoires en malle, aidé par les collègues qui affinaient leur mise avant la représentation.

Avec la venue de spectacles plus lourds comme "*seul ... les requins!*", "*Terminus Hôpital*" et "*Star Job*", le matériel s'est accumulé et il fallait donc être efficaces ensemble pour que tout soit prêt à temps. Un nouveau venu, Christian Velti, nous a libéré de la partie Lumière et son.

En créant la lumière des derniers spectacles, il est devenu le régisseur de tournée de la compagnie. De temps à autres, Marion Hewlett le remplaçait lors de nos déplacements.

Quelque soit la distance ou le spectacle, sauf quand nous nous transportions en avion, l'équipe voyageait avec le matériel dans un même véhicule nommé "Robert". Deux "Robert" (Camions Peugeot, J 7 et J 9) se sont succédés, sous la protection de Laurent Carouana qui la plupart du temps les conduisait. Il y eu "Robert Premier", puis "Robert Second". Je rends hommage à ces deux véhicules, avec qui nous avons avalé tant de kilomètres!

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Avec nos deux premiers spectacles, les membres du groupe ont révélé puis affirmé leurs goûts, affinités et aptitudes, à la fois dans le fonctionnement artistique, organisationnel et humain de la compagnie. Le groupe s'est cherché puis s'est finalement constitué autour de "Blanche Neige" et la troupe a consolidé ses capacités d'exploitation. Alors que les premières créations reflétaient notre savoir faire naissant et les applications de l'enseignement d'Yves Kerboul, c'est véritablement avec "*Les Brancol*" qu'une inventivité s'est libérée. Les premiers travaux d'école digérés, l'Atelier de la Mie de Pain est devenu Théâtre de la Mie de Pain.

Ces 4 derniers spectacles ont traité de l'enfermement, en pratiquant une narration assez classique :

- 1/ Présentation des personnages, individuelle, puis entre eux avec une situation qui les unit.
- 2/ On les place face à une question ou à un nouveau problème
- 3/ Leurs comportements se modifient, et provoquent un nouvel état.

Nous puissions en nous les caractères et situations des personnages, les thèmes se révélaient être plus ou moins le miroir fantasmé de chacun. De même, je peux dire maintenant que parfois les relations entre les protagonistes de l'histoire avaient quelques connivences avec nos relations internes. Je veux dire par là que la vie du groupe transpirait dans l'inspiration de nos créations, et que nous étions, sans le savoir vraiment, la matière première de notre propre invention.

-Une réalisation, une histoire.

### **Notre Dame de Paris:**

Créé en 1978 (9 comédiens)

Premier spectacle créé à la suite du cours d'Yves Kerboul.

Une libre adaptation du roman, jouée de façon épique et articulée en tableaux annoncés par un conteur. Mixant le jeu choral, la pantomime, les bruitages et la focalisation sur les personnages principaux de l'histoire, c'est sur un mode burlesque, s'apparentant au jeu masqué que ce spectacle à été joué dans la rue, sur le parvis de Beaubourg en 1978, à la manche.

Moyens mis en œuvre:

Une Valise d'accessoires, des costumes très modestes

Un dispositif à apparitions de figurines plates (petits Casimodos utilisés pour la fin du spectacle).

Une Guitare.

Direction du Travail: Yves Kerboul

avec:

Nelly De Visser, puis Michelle Deleuil,

Dominique Serve Catelin,

Nicole Gros

Gérard Chabanier,

Philippe Lavergne,

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Robin Renucci,  
Gilbert Epron,  
Albert Pigot,  
Cathy Aulard

Accessoires: Gérard Chabanier et Gilbert Epron  
Textes: Gérard Chabanier  
Costumes: le groupe  
Administration: Cathy Aulard, Nelly Devisser

### **Frisson sur le Pavé:**

Créé en 1979 (9 comédiens)

Le groupe, se nommait alors Atelier de la Mie de Pain.  
Sur une histoire originale écrite par Gérard, et modelé par Yves, nous intégrons tout le travail de l'atelier pratiqué à l'usine Chaix à St Ouen, basé sur le théâtre masqué, le travail de chœur, et la pratique de la musique et de la marionnette, Cette réalisation a été jouée à Beaubourg quelques représentations et puis reprise en tournée durant l'été 79 avec quelques autres personnes du futur Groupe du Théâtre sans Toit dont faisait parti Grégoire Cailles, Aurith Missraï et Nicolas Vidal.

Moyens mis en œuvre:

Deux ou trois rouleaux de moquette verte pour aménager le sol, Une toile de fond ouvragée montée sur tubes de bibliothèque, servant aussi de castelet, Des marionnettes (marottes)  
Des journaux, Un jeu de masques pour interpréter les personnages et les chœurs,  
Des costumes pyjamas identiques, Une caisse claire, une flûte traversière.  
Une valise chacun pour le rangement des accessoires.

Direction du travail: Yves Kerboul

Avec:

Nelly De Visser, Cathy Aulard  
Léa Coulanges, Gérard Chabanier,  
Pierre Blaise, Nicolas Vidal,  
Robin Rennuci, Gilbert Epron,  
Albert Pigot.

Costumes et Accessoires et Masques: La compagnie  
Marionnettes et castelet: Pierre Blaise  
Administration: Cathy Aulard

### **Les Brancoli**

Créé en 1979 (3 comédiens)

Cette aventure naît avec l'affinité de Gérard Chabanier et Gilbert Epron qui commencent à œuvrer sur de petits enchaînements burlesques et visuels autour des trois thèmes chéris que sont: la Musique, Magie et Music-hall.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Inspirés par le gag, et une certaine violence, les deux compères inventent, cherchent et concoctent ce numéro de clown avec enthousiasme, rejoint plus tard par le troisième larron: Robin Renucci,

Ce travail est répété un peu partout, à Chaix, au conservatoire de Paris quand les salles étaient libres, et à Valréas. Ce petit spectacle musical et burlesque est joué dans la rue à Beaubourg. Robin ayant réussi le conservatoire, Philippe Barrier reprends son rôle à Valréas en 1980.

Dans un premier temps, le contact avec la profession se fait par l'intermédiaire de Gérard Chabanier et le spectacle est proposé pour la modique somme de 3500 frs (septembre 1980),

Puis le numéro prend une tournure aboutie en intégrant les autres membres de la troupe dans le final, quand la compagnie décide de l'associer aux tournées de "Blanche Neige" au sein de l'exploitation globale de la compagnie.

Il sera joué en plein air, mais aussi en salle, notamment au théâtre du Lucernaire à Paris puis en tournée Française et étrangère et deviendra détonateur de la création suivante: "Séance-Friction".

Moyens mis en œuvre:

Une Chaise,

Un pupitre de musique et quelques accessoires,

Une flûte traversière, une flûte à bec, une baguette de chef d'orchestre.

Habits de scène de musiciens classiques

Collaboration à la mise en scène: Yves Kerboul

Avec:

Gérard Chabanier,

Robin Renucci, remplacé par Philippe Barrier,

Gilbert Epron.

Costumes: Le vestiaire des comédiens

Accessoires: Gérard Chabanier, Gilbert Epron

Prospectus: Klut Mouchet

Photo:Tissot

Administration: Gilbert, Gérard et Robin, puis la compagnie

### **Blanche Neige au Royaume de Fantoche:**

Créé en 1980 (8 comédiens)

Premier spectacle autour duquel se sont réunit la plupart des futurs membres de la compagnie qui ont œuvré les douze années qui ont suivi.

Le conte de Grimm proposé par Gérard et Yves a été revisité et actualisé de façon pastiche et a servi de prétexte à la continuité de notre travail sur le chœur, le détournement d'objet, et l'écriture de petits textes et chansons.

Ce spectacle très léger pouvait se jouer n'importe où, et particulièrement en plein air. Nous l'avons aussi donné à de nombreuses reprises en salle.

Entre les spectacles donnés dans la rue "à la manche" et les autres représentations sous contrat, nous avons, je pense, joué "Blanche Neige" plus de cinq cent fois!



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

#### Moyens mis en œuvre:

La famille des objets appartenant au WC,  
2 Malles de rangement  
Des pyjamas baby-gros ainsi que des cagoules d'enfants  
Un accordéon, une flûte traversière.

Collaboration à la mise en scène: Yves Kerboul

#### Distribution:

Catherine Mouchet,  
Élisabeth Cauchetiez  
Lea Coulanges,  
Cécile Boyer,  
Gérard Chabanier,  
Laurent Carouana,  
Philippe Barrier,  
Jean Marc Molines,  
Gilbert Epron.

Costumes: La compagnie

Accessoires: Gérard Chabanier

Administration: Léa Coulanges,

Contacts: Catherine Mouchet puis Gilbert Epron

Prospectus: Gilbert Epron puis Klutt Mouchet, et Franck Marest.

Tournées: La compagnie, puis Peter Bu et Danièle Andréï (Repérages Spectacles).

#### **Séance-Friction**

Créé en 1981 (8 Comédiens)

Séance Friction est né du spectacle "Les Brancoli".

En gardant l'esprit et la trame du numéro interprété à trois, nous avons pratiqué un agrandissement pour 7 musiciens et un chef d'orchestre.

C'est LE spectacle de la compagnie.

Celui que nous avons joué en France et à l'étranger avec le plus de réussite.

... Peut-être celui qui nous a donné le plus de plaisir! Il réunissait à la fois: simplicité de mise en œuvre et aptitude à être joué dans n'importe quelles conditions. Visuel et sans texte, exploitable devant un large public et maniant un humour universel, nous avons là un spectacle qui faisait mouche à chaque représentation. C'est dans cette réalisation, je pense, que les personnalités de la compagnie se sont exprimées avec le plus de "candeur", et que l'enseignement d'Yves Kerboul s'est pleinement révélé. Travaillant pourtant d'arrache pied à l'évolution de nos créations, nous n'avons jamais égalé sa réussite artistique, et aucune des productions suivantes, n'ont détrôné son succès.

Avec "Séance Friction", nous avons changé de diffuseur.

Plus achalandé de contacts à l'étranger, c'est Mr André Guintzburger, qui a hérité de la prospection, de la préparation des tournées ainsi que des contrats.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Moyens mis en œuvre:  
4 malles d'accessoires

Interprété par:  
Léa Coulanges  
Cécile Boyer puis Marie Noëlle Bordeaux  
Elisabeth Cauchetiez  
Gérard Chabanier  
Philippe Barrier  
Jean Marc Molinès  
Gilbert Epron  
Laurent Carouana

Musique: Six Cylindres en V  
Costume: Michelle Van Ruybeke  
Régie: La compagnie  
Administration: La compagnie puis J. P. Nakache  
Tournées: Peter Bu et Danièle Andreï, puis André Gintzburger et Monique Bertin.

**"seul...les requins!"**  
créé en 1984 (7 Comédiens)

Après le succès incroyable de "Séance Friction", nous nous demandions bien ce que nous pourrions inventer sans nous ramasser! Finalement, l'histoire est née d'un petit livre écrit par Gérard, parlant d'enfants abandonnés sur une île déserte. Après diverses tentatives, et avec l'aide d'Yves, qui au cours de cette aventure a bien failli s'intégrer plus personnellement dans le groupe, nous nous sommes embarqués dans un format beaucoup plus lourd scéniquement. A l'inverse de "*Séance-Friction*" qui flamboyait par sa légèreté, "*seul... les requins!*" s'est distingué entre autre, par la profusion d'accessoires et de costumes. Ne pouvant et ne voulant pas construire de décor, nous nous sommes servi de la cage de scène dans lesquelles nous allions jouer.

En effet comme l'événement se déroulait sur un vieux plateau délabré, nous avons trouvé l'astuce de réaménager la scène à chaque fois, en la vieillissant de vieilles tentures, de toiles d'araignées et de talc. L'histoire était celle d'une famille abandonnée sous terre depuis des siècles; le drame d'un groupe de gens bizarres, fossilisés dans un décor représentant une île déserte sur laquelle ils répétaient inlassablement, sans âme qui vive à l'entour.

En un mot, l'histoire d'une troupe de comédiens sans âge et oubliés de tous.

Mais un jour en faisant des fouilles, alors que le théâtre n'existe plus depuis longtemps, on les découvre comme on le ferait, de mammouths. Les décors, ou plutôt éléments scéniques ont été réalisés à Drancy avec la collaboration précieuse du père d'Elisabeth Cauchetiez, qui nous a prêté son aide, son savoir faire avec son poste à souder, et bien souvent proposé l'hospitalité avec le petit coup à boire qui va bien! Nous avons mis plus d'un an et demi à fabriquer ce "*seul... les requins!*" qui a vu le jour sur l'île de Noirmoutier dans la salle de spectacle "Les Salorges" où nous avons pu nous installer une dizaine de jours pour aboutir construction et mise en scène. Malgré notre acharnement à

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

produire un spectacle différent du précédent, sans pour autant renier notre style, et renoncer au travail passé, cette création, n'a malheureusement pas remporté le succès qu'elle méritait. Toutefois, grâce aux retombées positives de "*Séance -Friction*", elle a bénéficié de son temps de rodage, ainsi qu'une petite exploitation en France.

Mise en scène : Yves Kerboul

Interprété par :

Léa Coulanges

Elisabeth Cauchetiez

Philippe Barrier

Gérard Chabanier

Laurent Carouana,

Gilbert Epron

Jean Marc Molinès

Moyens mis en œuvre :

Décor et accessoires: Gilbert Epron et la compagnie

Costume : Michelle Van Ruybeke

Régie: Marion Hewlett, Christian Welti

Administration: Jean Pierre Nakache

Tournées: André Gintzburger et Monique Bertin

### **Terminus Hôpital**

Créé en 1986 (8 Comédiens)

Ayant digéré l'insuccès de "*seul... les requins!*", sa complexité de mise en œuvre et ses lourdeurs techniques, nous nous sommes cette fois ci dirigés plus librement, sur un thème universel, intrigant, et intemporel: la Médecine et l'Hôpital. A la poursuite du travail sur le burlesque, avec un grossissement des traits, des objets, la mise en valeur stylisée des obsessions du personnage, et avec la conviction que le parti pris caricatural permet de se moquer des situations les plus dramatiques, en faisant naître chez le spectateur un rire que nous souhaitons libérateur, nous écrivons un scénario tout en gardant notre recette chérie des trois unités: temps, lieu et action. Sans changer nos habitudes donc, nous mijotons la préparation avec les mêmes ingrédients: improvisations, pimentées de discussions et d'écritures. Yves Kerboul assure la mise en scène avec ce regard bienveillant, critique et motivant. Le décor est construit à Antony.

Mise en scène: Yves Kerboul

Interprété par:

Marie Noelle Bordeaux, puis Hélène Gustin

Léa Coulanges

Philippe Barrier

Gérard Chabanier

Laurent Carouana,

Gilbert Epron

Jean Marc Molinès

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Moyens mis en œuvre:

Décor: Gilbert Epron

Costume: Michelle Van Ruybeke

Lumières: Christian Welti

Musique: Maxime Hugot

Administration: Jean Pierre Nakache assisté de Nathalie Joubert

Tournées: André Gintzburger et Monique Bertin

Documentation du spectacle:

Dessin: Séverine Pineaux

Conception: Outline Vidéo

Photos: Pascal Bories, Nathalie Chauvin, Hervé Leboulicaut

Impression: La Cootypographie

### **Star Job**

Créé en 1989 (6 Comédiens)

C'est en jouant aux Etats Unis en marchant dans les rues du centre des affaires de New York que nous est venu ce thème planant dans l'air du temps: traiter une situation concrète proliférant déjà dans le monde du travail sous couvert de gestion du personnel pratiqué en entreprise : le stage de motivation professionnel. Une façon de se moquer de certaines méthodes de formation "à la Japonaise" basées sur l'élimination des plus faibles. Peut-être aussi, avons nous le désir en miroir, de voir éclater au grand jour et de façon plus massive, le travail de la compagnie, pour atteindre une quelque illusoire récompense? Nous voulions surtout retrouver l'esprit de "*Séance Friction*", sa simplicité et sa mécanique narrative: des individus enfermés dans un lieu clos et confrontés à une situation incontournable.

Ce spectacle voit la venue d'Hélène Gustin, une nouvelle recrue issue de l'école Dullin et qui nous apporte un renouveau corporel grâce à ses compétences dans le domaine de la danse Modern'Jazz. En travaillant assidûment, nous incluons cette discipline dans le prologue du spectacle et Hélène Gustin monte une chorégraphie menée tambour battant, accompagnée d'une musique originale composée par le talentueux pianiste de Jazz, Jacques Bouniard. Le Burlesque est toujours le fer de lance de notre expression, et pour reprendre les phrases de la documentation du spectacle: "En faisant coïncider la tension dramatique et le rire critique et en disant des choses graves mais sans gravité."

Mise en scène: Yves Kerboul

Interprété par:

Léa Coulanges puis Barbara Maurelet

Hélène Gustin

Philippe Barrier

Gérard Chabanier

Laurent Carouana,

Gilbert Epron

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

### Moyens mis en œuvre:

Conception Décor: Gilbert Epron  
Costume: Anne Lavedan  
Chorégraphie: Hélène Gustin  
Lumières; Christian Welti  
Musique: Jacques Bouniard assisté de Gilbert Epron  
Enregistrement mixage: Pierre Buffenoir (studio Adrien) et bebert  
Administration: Georges Teixeira  
Tournées : André Gintzburger et Monique Bertin

### Documentation du spectacle:

Dessin et Conception: Gilles Ribstein  
Photos: Pascal Bories, J.P.Estournet et B.Begadi  
Impression: J.C.Manceau

### Audio-Visuel :

#### "Photomatons", sketches (1981)

La Rencontre avec Jean Luc Trotignon nous ouvre les voix du langage cinématographique,  
Plusieurs petits sketches visuels et "gagesques" sont écrits, tournés et diffusés à la Télévision lors d'une émission humoristique sur A2 appelée "Remue méninges".

#### "Mort à Melun", court métrage (1982), réalisation: J. Luc Trotignon

Gérard Chabanier et Jean luc Trotignon écrivent un scénario pour un film court tourné sur pellicule et dans lequel tous les membres de la compagnie sont distribués. Prétexte à la succession de gags en rafale, l'histoire est basée sur nos trois unités de temps, de lieu et d'action et se déroule dans la chambre mortuaire où un petit groupe d'amis veille autour du lit du défunt.

### Écritures

Suite à ces derniers travaux Gérard Chabanier et Gilbert Epron se rencontrent régulièrement pour scénariser de petites suites burlesques parcourant tous les thèmes de la vie quotidienne. Pendant plus d'un an ils écrivent et accumulent des centaines de situations le plus souvent se déroulant dans un même cadre, et dans le format concis de quelques secondes.

Ces "historiettes" comiques et visuelles s'articulent en séries pour une diffusion TV. Elles sont classés dans "**le Livre des Gags**". L'objectif était dans un premier temps de réaliser un essai "Pilote" afin de trouver une production, mais ce projet ne s'est pas réalisé.

Avec la collaboration des comparses de la compagnie, Gérard Chabanier écrit un second Synopsis pour un court- métrage:

**"La Bibliothèque"**.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Ce projet ne verra pas le jour malgré les diverses tentatives de recherche de production.

#### Projets:

- **L'arrêt de Bus** (début d'improvisations et de construction)
- **Le Mariage** (début d'idées)
- **"Noël au front"** (projet proposé par le directeur de la MC de Rennes pour l'Allemagne)

## **10 - Les tournées.**

### En France :

La plupart des théâtres dans lesquels nous jouions possédaient encore de vieux équipements: machineries poussiéreuses et systèmes électriques hors normes. Il nous est arrivé entre autres, de voir encore fonctionner un pupitre de régie lumière (jeu d'orgue) avec des rhéostats, et d'avoir surtout pratiqué ces lourdes et bringuebalantes échelles de bois pour atteindre les projecteurs lors des réglages. Mais aussi et avec bonheur, d'avoir croisé la fameuse servante (lumière de sécurité ressemblant à un simple petit lampadaire restant allumé sur le plateau durant la nuit quand la scène n'est plus en fonction). Je n'oublie pas les minuscules loges des salles à l'italienne gardant le souvenir du mur au plafond des passages d'autres compagnies et artistes.

Du côté du personnel, ce qui provoquait parfois des rencontres cocasses, et des surprises, nous étions souvent confrontés au lot des travailleurs municipaux, ou des personnes, quoique passionnées, attachées au lieu et au matériel malheureusement sur le déclin.

Nos demandes techniques n'étaient guère gourmandes en appareillages, installations scéniques, et moyens humains (la lumière et le son étant fournis par les lieux d'accueil), nous nous adaptions le plus souvent, ce qui faisait aussi le charme des tournées.

Depuis, nombreuses sont les salles qui se sont modernisées. Le matériel et le personnel se sont spécialisés et répandus, depuis vingt ans les théâtres ont poussé comme des champignons.

Chaque ville rêvait avec des yeux plus gros que le ventre de son pôle culturel, à tout faire, volonté politico-culturelle oblige.

Ayant continué à tourner dans les lieux consacrés au spectacle vivant, on s'aperçoit aujourd'hui que, par manque de moyens, on se retrouve à jouer dans des vaisseaux fantômes, où bien souvent se sont accumulées des erreurs de conception. La liste serait assez longue, mais néanmoins amusante à relater...

Un ou deux exemples les plus fréquemment rencontrés tout de même:

les salles polyvalentes avec leur zone de sécurité incendie de plusieurs mètres devant la scène, les gradins à bas prix qui sonnent comme des tambours, l'accès décor au plateau inexistant ou impraticable, les régies son et lumière disposées certes, côte à côte, mais chacune dans une pièce fermée, et qui plus est, équipées de fenêtres de régie montées en vitres fumées et fixes, les plateaux sans dégagements, le pendrionnage rouge, bleu ou vert, sans parler des installations électriques conçues et réalisées par des entreprises non spécialisées, donnant lieu à des incohérences de fonctionnement liées à la non connaissance pratique du métier, etc ...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Malgré tout dans la plupart des cas, notamment dans les lieux subventionnés et conventionnés, le personnel et les équipements étaient au rendez-vous. Plus particulièrement en Allemagne très à cheval sur la sécurité et les horaires et à l'opposé de l'Italie où tout était possible.

Nous touchions un large public: le plus souvent les abonnés et les habitués aux sorties théâtre via les associations culturelles de tout poil, et puis l'auditoire des festivals, avec des représentations le plus souvent euphorisantes prolongées par des repas partagés avec le spectateur et l'organisateur, où la convivialité était de mise. Les festivals étaient l'occasion de rencontrer les troupes

### Avignon et Parades.

La compagnie s'est présentée à plusieurs reprises durant le festival d'Avignon: à deux reprises sur l'île Piot dans le "chapiteau des clowns" de Bruno Clémentin, puis dans celui de "La Grande Lessive" avec Alain Favier et enfin intra muros, une première fois au Théâtre du Cheval Fou puis dans l'enceinte du Collège de la Salle aménagée par Alain Lecorff.

Chaque "Avignon" a donné naissance à une conception de parade plus ou moins élaborée. Nous organisons des sorties chorales jouées par l'équipe du spectacle et pourvus de sonnettes au pied afin d'attirer l'attention du quidam, ou par exemple, nous distribuons du tract, en proposant une publicité originale et itinérante équipés des "Machines /castelets à projections super 8" dans lesquelles un spectateur pouvait visionner secrètement l'annonce de la représentation du soir.

C'est en pratiquant ce festival que nous avons trouvé la plupart de nos contrats. La compagnie s'est de nombreuses fois expatriée en Europe, friande de spectacles visuels, en particulier en Allemagne et via les Océans notamment en Afrique et Asie.

### Les Diffuseurs

Au début de l'histoire, c'est avec innocence et naïveté que nous rencontrons le programmateur.

Je me souviens d'un rendez-vous dans le bureau du directeur de la Maison des Arts de Créteil, Jean Morlok, qui, après avoir écouté attentivement Gérard et Gilbert (vantant avec timidité les mérites et qualités artistiques du spectacle "*Blanche Neige*" joué à la manche dans la rue), interroge les deux compères sur le prix du spectacle: quelle est votre recette?- nous dit- il !

Après des regards croisés et une certaine gêne provoquée par cette question plutôt intime de savoir quel était notre mystérieux secret de fabrication, nous nous perdons en réponses confuses et alambiquées, pour finalement nous apercevoir de notre bévue et nous rendre compte après reformulation de la question, que ce programmateur voulait tout simplement savoir combien nous récoltions au chapeau, pour caler son prix d'achat. Comme la plupart des artistes, nous n'étions pas les meilleurs représentants et vendeurs de notre travail, et c'est avec soulagement, fierté et reconnaissance que nous nous sommes associés à nos deux agents successifs.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

### Les rencontres de Peter Bu .. et André Gintzburger

La rencontre avec Peter en 1981, devenu notre premier agent avec sa compagne Danièle Andréi au sein de leur agence "Repérages Spectacles" a projeté le groupe dans la profession. Peter Bu fut une personne très attachante tant par son enthousiasme que par son caractère entier.

Très attaché au spectacle visuel, Débutant sa carrière de diffuseur en France, il nous a pris sous son aile comme d'autres artistes: Benito Gutmacher, Carlos Trafic, Shusaku, l'Armoire à confiture entre autres, et défrichant les opportunités de programmation dans les domaines du mime et du spectacle visuel. Et particulièrement pour le plein air.

Peter savait que notre parcours allait évoluer de la rue à la scène et rapidement, il présage que nous allions changer de diffuseur.

En effet en 1984 nous nous adressons à une nouvelle personne: André Gintzburger.

Travaillant à l'ancienne: au téléphone et avec un crayon et du papier, André appelé "Gintz" pour les collègues, possédait (et encore aujourd'hui) bon nombre de contacts à l'étranger, et sur d'autres continents, la plupart dans des grosses structures, et festivals internationaux.

Il travaillera avec le Royal de Luxe, et avec de grandes compagnies de spectacles visuels.

### Quelques Principales tournées à l'étranger de 1982 à 1989 :

Autriche:	Vienne ... Théâtre Métropol
Belgique:	Kortrijk ... Festival Limelight
Danemark:	Copenhague ... Festival of fools
Espagne:	Sitges ... International festival Barcelonne ... G.R.E.C. et Théâtre Victoria Valence, Peniscola, Orense, Girona, Ribadavia, Vitoria- Gasteiz, Madrid, Hernani.
Grande Bretagne:	Londres ... festival de Mime Brigthon, Plymouth, Edimburg .. Festival Assembly rooms Chichester ... festival
Italie:	Verone Pergine Rome Théâtre Vittoria
Pays Bas	Utrecht ... mime et mouvement, et Blausvaal, Amsterdam ... Melkweg La Haye .. international festival
Allemagne (est)	Berlin ... Deutcher théâtre Kammerspeile et l'institut français
(ouest)	Saarbrück ... french young théâtre Fribourg Dusseldorf Kassel ... theater festival



Universitat Rovira i Virgili  
 Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
 Élisabeth Cauchetiez  
 ISBN: ... /DL: ...

Nuremberg ... Kulturzircus Festival  
 Hannovre ... festival international  
 Tubingen  
 Cologne  
 Hambourg  
 Landshut  
 Berlin ... UFA Fabrick  
 Dusseldorf ... institut Français  
 Dortmund

Suisse : Lugano ... International festival  
 Neufchâtel  
 Lausanne ... festival de la Cité

Afrique : Tunisie : Tunis, Bizerte, Sphax, Sous, Monastir.  
 Afrique de l'est : Rwanda, Burundi, Kenya, Djibouti, Ethiopie, Somalie,  
 Seychelles, Iles Maurice, Réunion, Madagascar.

Amérique (nord) : Canada : Montréal .. Festival international de mime, et  
 CINARS  
 Winnipeg  
 Vancouver ... EXPO 86  
 U.S.A. : Philadelphie ... Festival du Mouvement

Asie : Hong-kong ... festival Shouson Theater

Exemple de tournée: Saison 82 / 83 : 100 prestations de Séance Friction"  
et "Blanche Neige"

<i>Spect</i>	<i>Date</i>	<i>Lieu</i>	<i>Structure</i>	<i>Heure</i>	<i>Prix</i>
<i>Déf</i>	<i>Transp</i>	<i>Affiche</i>	<i>Programmeur</i>		
SF	13 sept .	Les Essarts	Le Roi Chapiteau des Clowns .	21h .	4500 frcs
Repas . 0	...	0 ....	Bruno Clémentin		
BN	15 sept .	Villeneuve d'Asc	La rose des vents .	15h .	7500 frcs .
8 def	oui	70 + 20	Henry Taquet		
SF	17 sept .	Vérone.	Théâtre de Vérone .	21h .	4 mill.Lire.
? .....	? .....	? ...	Ezio Maria Caserta		
BN	03 Oct.	Aubervilliers.	Fête des retours (CEP)	15h30 .	7000 frcs
? .....	0 ..	10 + 2	?		
SF	17 Oct.	Rennes	Maison de la Culture	17h .	21000 frcs
+ 80% recette	0 .	P. Jean Valentin			
SF .	05 Oct	Chalon sur Marne	Présence du Théâtre (mjc)	21h	8500 frcs
?.	? .....	? François Peduzzi			
SF .	19 Oct.	Tours. Chapiteau	Univrst. Rabelais (CEP)	21h45	8500 frcs
8 Def	2 frs/km	500	Colette Emery		
SF .	20/21 Oct.	La Roche / Yon	Les Amis du Théâtre (2) à	21h	14400 frcs
8 Def	oui	150 + 30	Mr Croize		
SF	22.23.24Oct.	Rennes	Maison de la Culture	à la recette le 22 et	
23 (80%)	?	Pierre Jean Valentin			
SF	30 Oct.	Kortrijk	Festival de Limelight	20h30.	8000 frcs
def	4300 frs (AFAA)	Willy Malysse			
SF	13Nov/4Déc	le Luc	Tournée Sarev	20h30	recette ?
Hébgemt+repas	330	Jean Louis Favier			

Universitat Rovira i Virgili  
 Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
 Élisabeth Cauchetiez  
 ISBN: ... /DL: ...

SF .	07 Dec .	Dusseldorf	Action Institut Français	19h30	8500 frcs .
8 def .	oui .....	40 ...	?		
SF	10 Déc .	Niort.	Olympia de Niort (OMC)	21h .	4500 frcs . 8
Def à	223frs	2 frs/km .....	?		
SF	11 Déc.	Beton.	Mairie	21h	6000 frcs .
Repas .	? ...	20 + 20	Michel Gauthier		
BN (2)	14 Déc .	Chatillon (94)	Mairie .	10 et 15h .	1200 frcs . ?
.....	?	?	Nadine Haddad		
SF (3)	16/20Déc	Tunis Sfax	Agence continent en Fête	21h	20000 frcs
?	(Subvention AFAA)	Mr Ballaré			
SF	21 Janv.	Rixheim.	Centre Culturel Régional	21h .	8700 frcs .
8 Def	1500 .. ? ..	Christian Bénéteau			
SF	27 Janv.	Paris	Extraits à Beaubourg	?	5000 frcs .
Mandat Adm.		Annick Mauyer			
BN	12 Fév..	Les Mureaux	Théâtre de Bêcheville	21h .	7500 frcs .
Mandat Adm	.. 30 ..	Mr Vastel	SF (2) 15/16Fév. Rohane	ATP	
Théâtre Municipal	20h30	16000 frs	Def ... 2160 .. 300 ....	Mr Bernon	
SF	17 Fév.	Cluses	( MJC)	20h30	7600 frs
Log+Nourr.	870 150+6	Jacques Lauriat			
SF	18 Fév.	Pont de Claye	(MJC)	20h30	7600 frs 8
Def ...	870 .. ?	... Gabriel Jacoby			
SF	19 Fev	Sallanches	FJEP Espace L Curral	20h30	7600 frs 8
Def ...	870 ..?	.... Alain Dubin			
SF	20 Fev	Ales	ATP Centre H.Barbusse	14h30	7600 frs 8
Def ...	1400 .. ? ..	P.Gilles Coulet			
BN	22 Fev	Grande Synte	SMAC Salle polyvalente	16h	7500 frs
N.+Log	2F/Km	100+50	ClaudieLandy		
SF(3)	25au27Fev	Rennes	MC de Rennes	?	12000 frs +
90% recette si dépassement + Hébr.	?				
SF	1 Mars	Sedan	MJC	20h30	8700 frs
2000Frs ...	1000 .. 10 ...	Mr Soibinet			
SF.	5 Mars	Ris Orangis	Centre Robert Desnos	?	10000 frs
? ..	? ..	250 +200	G. Zeidman		
S+ BN?	11Mars	Massy (91)	ATMAC Centre Paul Baillard	?	?
? Geneviève	LeChapelain				
SF (2)	15/16 Avr.	Lugano	Théâtre Panzini Circus	14h et 20h30	21000
frs 3000	N+Log.	50 .....	?		
SF	?	Bellinzona	attaché à Lugano avant ou après	?	?
la recette	?	?	?		
SF	6 Mai	Antony	Fête d'Antony	?	25000 frs
?	?	?	?		
SF(4)	12au15Mai	Amsterdam	Melkweg	?	?
?	?	?	?		
BN	18 Mai	Villeneuve d'Asc	La rose des Vents	11h	?
?	?	?	?		
SF(2)	20/21 Mai	Utrecht	?	?	?
?	?	?	?		
BN	18 Mai	Villeneuve d'Asc	La rose des Vents	11h	?
?	?	?	?		

Universitat Rovira i Virgili  
 Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
 Élisabeth Cauchetiez  
 ISBN: ... /DL: ...

BN	31 Mai	Cahors	MJC	20H30	6500 frs
2x8Def	1425 100	Madeleine	Corvette SF	1 Juin	Foix
ATAC		21h	8000 frs 36000	2385	100 Mr
Frère					
SF+BN	4 Juin	Poitiers	La Blaiserie	14 et 21h	2x8000
8Def	2,5/km	contrat en coproduction			
BN	11 Juin	Montreuil	fête de la ville	15h30	?
?	?	?	?		
SF (2)	14/15 Juin	Paris	l'Epiçerie	20h30	?
?	?	?	?		
SF	17 Juin	Créteil	Mac chapiteau découvert	21h	
?	?	Armand Badeyan			
BN	18 Juin	Louviers	Les Ateliers du Manoir	Aprèm	8000Frs
1152	500	?	Mr Deneux		
SF	18 Juin	Paris	Fêtes du Pont Neuf	fin d'aprèm	?
?	?	?	?		
BN (2)	19 Juin	Amiens	?	?	?
?	?	?	?		
SF	25 Juin	Angoulème	Théâtre de Verdure	21h30	10000Frs
N+Log.	2250	30	Mr Castagneyrol		
SF	2 Juill.	Paris	Beaux Arts Plage?	?	à la Recette
?	?	?	?		
SF+BN	3/5 Juill?	Rodez et Billon?	?	?	?
?	?	?	?		
SF(15)	15au31 Juill.	Avignon	Festival Off	soir	à la recette
auto production		Alain Léonard			
BN	19 Juill	Montricher	Station "Les Karrelis"	?	?
N+Log.	?	?	Daniel Gros		
SF(5)	9au15 Aout	Édé	Festival de Edé Chapiteau	soir	30000Frs
?	?	?	?		

## 11 - L'auto production

Des Manches provenant à nos débuts de représentations en plein air, aux recettes propres issues de contrats trouvés par les diffuseurs, auxquelles se rajoutaient quelques subventions de la DRAC (grâce la rencontre, entre autre de Didier Biche), ainsi que divers fonds alloués pour l'équipement de la salle d'Antony, et occasionnellement un prix gagné au festival d'Edimbourg avec "Séance-Friction", auxquels s'ajoutent, on y revient, ce Fameux Régime Assedic des Intermittents, unique au monde, sans qui tout cela aurait été beaucoup plus compliqué voir impossible, et qui participait pour plus d'un tiers à nos revenus personnels. Sans oublier les droits d'auteurs, entre nous, partagés, voilà au total, ce qui a fait fonctionner cette petite entreprise artistique.

Ont contribué également à l'apport financier mais de façons plus indirectes: le soutien de l'O.N.D.A. pour la diffusion française (avec Nicole Gautier), ainsi que les aides au transport pour l'étranger de l'A.F.A.A. et parfois une assistance régionale avec le Thécif devenu A.R.C.A.D.I. et A.D.A.M.I..

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La récupération de matériel faisait aussi parti de notre économie et bon nombre d'objets familiaux ont eu la chance de bénéficier d'une seconde vie dans nos spectacles. Nous allions parfois nous ravitailler en costumes au "Vestiaire des Comédiens": un lieu de fripe tenu par des anciens retraités du lyrique, et qui ouvrait ses portes une fois par semaine aux démunis et désargentés du spectacle. C'est là que, durant plusieurs années, nous nous sommes fournis en tenues de scène pour musiciens classiques: smoking et queue de pie pour "Séance-Friction". Nous dépensions jamais au delà de nos limites. A part notre moyen de Transport sur roues nommé "Robert", un camion rallongé par deux fois et acheté neuf, n'ayant pas assez de réserves pour acheter un équipement scénique, nous demandions la technique nécessaire pour nos tournées. D'autre part, la cité d'Antony, nous a gratifié d'un statut incroyable: déposant un planning d'occupation pour le mois, nous avions la disposition quasi entière de la salle de spectacle avec quelques mètres carré supplémentaires de rangements attenants sans aucunes charges ni loyer demandé ! La seule contrepartie était de donner une ou deux représentations de nos premières. Cette situation nous permit de faire de grosses économies. Toutefois, n'étant guère performants dans la rédaction de dossiers de subventions, demandes de financements privés, alliances avec la ville ou autres, nous n'avons jamais obtenu d'aides à la création: le coût de production s'est limité à la hauteur nos propres moyens, cramponné aux économies de l'association.

Les foires aux spectacles comme les festival d'Avignon et d'Edimbourg ainsi que deux passages dans la capitale, (un mois au théâtre Déjazet, géré à l'époque par les Clowns Macloma et quelques semaines au théâtre des Amandiers), nous ont permis de lancer et de diffuser nos spectacles.

A l'étranger déjà, fonctionnaient ces événements commerciaux - culturels analogues aux grandes foires expositions, avec locations de stand et "Show-Case". Au Canada, nous y avons croisé André Gintzburger, qui proposait ses spectacles dossier sous le bras, bière à la main et affublé de ses indémodables chaussons charentais. A Paris, nous avons choisi de participer au Mars International de la Villette, mais d'une façon originale car certains d'entre nous considéraient que c'était se corrompre que d'adhérer à ce genre de pratique. Pour ne pas faillir à notre inoxydable humour, nous y avons effectivement "racolé" le programmateur mais avec talons aiguilles de rigueur, travestis en prostituées. Hormis le plaisir de draguer ouvertement le professionnel, cette chaude expérience commerciale nous a coûté pas mal d'argent, et a finalement rapporté un seul contrat, par un programmateur nous attrapant en fin de marché alors que nous nous quittions les lieux!

## **12 - La vie de la troupe**

Outre le jeu d'acteur et la participation à l'écriture des pièces, chacun d'entre nous apportait le rouage essentiel au fonctionnement de l'association. Ainsi et à divers niveaux, chaque collègue s'est sensibilisé et responsabilisé aux manœuvres quotidiennes de l'administration.

Toutes les décisions étaient collectivement et âprement discutées puis votées. Depuis nos débuts dans la rue, les tâches ont évolué de façon croissantes, et ont été partagées suivant nos capacités, nos désirs, et facilités. Ce travail non rémunéré était aussi garant de l'investissement individuel lié à la bonne marche

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

de l'entreprise.

- Succédant à Cathy Aulard ("Notre Dame") puis Nelly De Visser ("Frissons sur le Pavé"), Léa Coulanges a pris en charge la gestion de l'argent et des écritures dès les représentations dans la rue de "Blanche Neige au royaume de Fantoche", Elle assura le lien avec le président de l'association, Philippe Couturier ainsi que les relations avec la Banque en effectuant également la rédaction des payes et des contrats. Plus tard, elle entretiendra le contact avec les premiers diffuseurs de la Compagnie: Danièle Andrei et Peter Bu.

- La presse était le domaine d' Elisabeth Cauchetiez: elle récupérait les articles de tout genre parlant de la compagnie: annonces, critiques etc. et faisait le lien avec les radios. Faisant la relation publique, elle était en contact avec André Gintzburger pour l'organisation des tournées.

- Bien que n'ayant jamais voulu "intégrer" le giron de la compagnie avec son fonctionnement interne, Yves Kerboul fût présent du début jusqu'à l'aboutissement des travaux sur le plateau. Nous l'appelions et l'engagions quand nous avions de la matière à montrer, à faire fructifier et répéter. Notre professeur dans un premier temps, dès le début, il nous a poussé dans cette aventure. Fidèle œil extérieur, encourageant, perspicace et sans concessions, il fut le metteur en scène de toutes les créations de la compagnie.

- Prolifique dans l'écriture et l'improvisation, Gérard Chabanier concevait la plupart des scénarios et thèmes des spectacles de la compagnie. Parallèlement, il composait avec son comparse guitariste, Eric Krebs des chansons burlesques et pastichées. Il prenait en charge et avec grande application, la gestion du matériel et son chargement, et était d'une aide précieuse pour la fabrication des décors, et des accessoires. Plus sportif que chacun de nous, il s'occupait de l'aspect "entraînement physique" de la troupe, et apportait la touche "acrobatique" à nos ébats.

Ayant l'esprit viscéralement tourné vers la dynamique du jeu, le gag et les mots d'esprits, doublé d'une vision du monde résolument critique et décalée, meneur de la troupe il apporta une part essentielle dans le style et l'écriture des spectacles, ainsi que dans l'énergie de création.

- Laurent Carouana assurait le relationnel avec l'extérieur et en particulier avec les instances du ministère et des associations, et s'occupait particulièrement des subventions. Plus tard, après que le groupe fut séparé, il reprendra l'administration de l'association.

Je me souviens de sa rencontre avec Didier Biche, un objecteur de conscience qui pratiquait son service militaire au ministère de la culture, nous avons noué des relations amicales et il nous accompagnait quelques fois en tournée. Laurent Carouana se chargeait également du voyage avec l'entretien et la conduite du camion. Pratiquant la Clarinette avec Yves Kerboul, avec lequel il répétait régulièrement, il organisait des séances musicales au sein de la compagnie, où chacun travaillait son instrument pour interpréter quelques morceaux choisis.

- Philippe Barrier s'occupait du matériel publicitaire avec l'envoi des photos et des affiches. Lors des tournées, en duo avec Jean Marc Molines, il s'employait aux montages de la lumière et du son, avant l'arrivée de Christian Velti. Par ses relations familiales (son père était le directeur d'un centre culturel au Rwanda en Afrique) il a travaillé activement à la préparation de la tournée Afrique de l'est, aidée par l'A.F.A.A. C'est un des premiers à s'être ouvert sur

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

l'extérieur en participant aux aventures de la Ligue d'Improvisation Française, ce qui a permis à certains d'entre nous d'y goûter également.

- Jean Marc Molinès partageait les montages techniques en tournées avec Philippe Barrier, et avait une attention particulière pour le son.

- Christian Velti, créateur lumière et régisseur de tournée dès le spectacle "Seul... Les Requins!". Il travaillait avec nous mais également avec d'autres compagnies, notamment de Danse.

- Gilbert Epron fut le scénographe, et le constructeur des décors et des accessoires. Il a participé aux ouvrages publicitaires en inventant quelques procédés originaux: dessins, machines et automates destinés à la "propagande commerciale". Par exemple lors des parades d'un festival d'Avignon il créa des machines portables dans lesquelles le quidam pouvait assister à une projection en film super huit délivrant l'annonce du spectacle Séance-Friction. Entre autre distributeurs de tracts et gadget, il conçut des paquets anonymement données en main propre aux personnes influentes afin de trouver un théâtre Parisien. Ces Paquets renfermaient un magnétophone faisant entendre par l'intermédiaire d'un combiné de téléphone un message secret mais personnalisé, qui se détruisait dans un nuage de fumée en fin de bande, comme les instructions d'espionnage de la série TV "Mission Impossible".

Gilbert et Gérard par leurs compétences croisées et leur caractère complémentaires formaient un tandem créatif de choc. Bien souvent opposés dans leurs propositions, ils ne cédaient ni à l'abandon ni à la facilité, et trouvaient toujours avec complicité mutuelle le compromis créatif donnant du "grain à moudre" pour l'avancée dans la création du spectacle.

## La Pub

La conception Pub fut créée par Franck Marest, un jeune publicitaire faisant ses premiers pas dans le métier. Afin de trouver l'image choc de la compagnie, il nous a dessiné plusieurs maquettes, et nous avons choisi ce fameux profil avec le sandow dans la bouche provoquant le sourire forcé. L'image du tendeur a donné naissance à un logo qui est devenu l'étendard de la Mie de Pain.

L'esprit, synthétique et provoquant de Franck a donné le ton de notre communication et a immédiatement remporté un vif succès. Nous avons suivi ses conseils par la suite, en trouvant toujours une idée originale et percutante pour l'efficacité de notre publicité.

Plus tard, nous avons fait appel à: Michel Terrade, un second publicitaire de talent, avec qui nous avons monté l'action des "petits pains". (L'envoi postal et anonyme, réservé à deux cent destinataires triés sur le volet, d'un paquet contenant un petit pain rond et frais du jour, bien calé dans de la frisette. Sur la croûte était planté une étiquette de boucher avec l'inscription:

"Rigoler, ça Mange pas de Pain!". Quelques jours plus tard, aux mêmes adresses, étaient envoyés un quatre pages de grand format, identique à un journal quotidien, avec en feuille de garde et à la une, le même texte cité plus haut. Nous avons pratiqué deux envois consécutifs de cette publication un peu spéciale, suivie pour finir d'une relance téléphonique). Cette opération fut couronnée de succès car bon nombre de structures ont été attrapées, dont le Théâtre de la Ville de Paris qui a cherché à nous retrouver avant même d'avoir reçu le journal !!!

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

### Apports photos :

Éric Audoly, Jean Pierre Estournet, Mr Begadi, Mr Tissot, Pascal Bories.

### A la cité U :

Un emploi du temps assez constant, rythmé par les allées et venues en RER,  
l'entraînement physique animé au fur et à mesure des années à tour de rôle et  
le footing dans le parc de Sceaux,  
Les répétitions, avec ou sans Yves Kerboul  
Les séances musique et danse  
Les poussiéreux rideaux rouges et ce foutu écran blanc de cinéma  
Le "clac" du relais interrupteur commandant les éclairages subsistant encore  
La salle qui se dégrade d'année en année, et le ciné club du vendredi soir  
La collection de Bouteilles d'eau minérale de Gilbert qui a fait tout le tour de la  
salle  
Les deux petites salles plus ou moins fermées où Gérard entreposait le matériel  
L'atelier bricolage et les constructions  
Les chargements et déchargements du camion,  
Les représentations exceptionnelles de nos spectacles et quelques autres  
organisées par nos soins avec d'autres compagnies (compagnie du Matamore  
avec Le menteur de Corneille en févr. 1990),  
Les sandwiches grassouillets de la cafétéria amoureusement préparés par les  
dames de service.  
Le "formidable" repas du resto U ou la gamelle préparée emportée sur place,  
L'arrivée impromptue de quelques étudiants qui ont réservé la salle pour une  
fête ou un mariage  
La loge du gardien taxidermiste où nous allions réserver et prendre la clef pour  
la journée,  
Et de façon inespérée, le bureau alloué à la troupe dans les parties  
administratives du bâtiment A.  
La reprise des lieux par le Crous de Versailles

### En tournée et ailleurs:

La science du chargement décor l'heure et les rendez-vous Parisiens, place de  
la République,  
Les interminables trajets en camion pimentés des blagues de Gérard,  
Le premier baladeur audio de Laurent et les jeux de cartes  
Les places âprement convoitées dans le camion,  
Les duvets aménagés à l'arrière pour dormir  
Les passages aux frontières avec ou sans cartes d'identité, les aéroports,  
La découverte des lieux de représentations : vieux théâtres et infâmes salles  
"polyvalentes",  
Les restaurants, les Hôtels  
Les rencontres au Danemark des comédiens Bab's, Phil, Max et la sympathique  
clique Anglaise,  
Celle d'Harald en Allemagne, de Gilles Ribstein en Afrique, de Xavier en  
Espagne et bien d'autres..

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

La vie collective en dehors des représentations, durant les tournées longues à l'étranger

Les accidents corporels: entorses, luxations, coups divers, et autres opérations de genoux !!!

Les films de tournées de Gilbert, et sa collection de pistolet en plastique,

Les commandos matos au rayon vis et boulon du BHV

Le vestiaire des comédiens

L'achat de mèche noire et artifices chez "l'aphone" (vendeur de Farces et attrapes Fbg. St Denis)

### En dehors du travail:

Quelques réunions et repas organisées entre nous.

Quelques fiestas partagées avec des amis communs.

Quelques unions et quelques séparations.

### **13 - L'essor et le déclin du groupe**

Avec la multiplication des contrats et la poursuite de nos objectifs, le travail s'est accru avec son lot d'activités et de responsabilités. Chacun a occupé une place dans une mécanique collective de travail, à la fois conduite de façon autonome mais aussi convenue et contrôlée par le groupe.

Un pilotage à plusieurs leviers et volant en sorte, comme dans l'appareillage d'un moteur: l'invention et la persévérance, doublée d'une certaine folie, sans oublier la confiance accordée les uns aux autres, était notre carburant. Les vitalités humaines et vigueurs artistiques, développées tour à tour par certaines pièces et engrenages, tenaient lieu de rouages ; un dispositif, construit pas à pas par l'action combinée de chaque élément, qui a fonctionné, s'est perfectionné, et a tourné durant 12 ans pour ma part, et quelques années ensuite. Et puis, comme dans tout appareil, appelé à évoluer par la force du temps, des envies de changements ou de l'épanouissement de chacun, peut-être par manque de révision, ou pilote, le mécanisme s'est insidieusement grippé, de l'intérieur. Les pièces se sont usées et n'ont plus rempli leur fonction. En plusieurs étapes, des années 1989 à 1990, la moitié de l'équipe d'origine est sortie du groupe. Un beau et long parcours tout de même, pour une première conduite professionnelle.

### **14 - "L'après" Mie De Pain**

Laurent Carouana, Gérard Chabanier, Philippe Barrier et Stéphane ont poursuivi le travail de la compagnie en créant à Antony: "*Les Plombs d'Or*" et "*Le médecin malgré lui*" de Molière.

Ces deux spectacles ont été joué durant le Festival d'Avignon au Collège de la Salle et en tournée. Laurent et Gérard sont devenus les dépositaires de l'association, qui existe toujours.

Après cette aventure exaltante mais quelque peu monastique il a fallu du temps, je pense, quelques années à tout le monde pour reprendre goût à la création, faire du théâtre autrement, avec d'autres comparses, trouver une suite, un épanouissement ailleurs ...



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Pour ma part, sur le marché du travail comme on dit, avec timidité mais force volonté, j'ai pris le temps d'échanger avec les groupes dont le travail me plaisait et dont je n'avais eu ni le loisir ni l'occasion de rencontrer auparavant en tant que "demandeur d'emploi".

Quelques groupes m'ont ouvert leur porte, dont le "Théâtre de la Mezzanine", "Le Royal de Luxe", et puis retrouvant là des compagnons du début, le "Théâtre Sans Toit" avec Pierre Blaise et Nicolas Vidal. J'ai alors choisi le monde de la marionnette et du théâtre d'objets.

Depuis plus de vingt ans, je travaille toujours dans cette même direction, embrassant l'heureux mariage des arts plastiques et du théâtre visuel. Par alliances et complémentarités, je joue la comédie, pratique la mise en scène, la scénographie, construisant du décor ou de l'objet marionnettique. Avec le Théâtre Sans Toit évidemment, mais aussi avec d'autres groupes comme: la Compagnie de théâtre et magie du Phalène avec Thierry Collet, la Compagnie Javah avec Marie Isabelle Méhault, et Le Grand Manipule, structure dans laquelle je réalise mes propres travaux.

Hormis le souvenir, un lien vivant subsiste, avec les amitiés gardées, l'entourage de collègues qui ont croisé nos routes à l'époque, mais aussi grâce aux contacts et échanges avec les compagnies et structures qui ont perduré, notamment: l'école Dullin, la Compagnie du Matamore, et l'Aria.

## 15 - Pour conclure:

Une inoubliable aventure de plus de 12 ans, formidable expérience collective, enrichie par les découvertes de la manoeuvre d'une troupe théâtrale. L'immense plaisir d'avoir joué de liberté dans la création, en fabriquant l'outil de travail avec lequel nous avons tous grandi tout en faisant progresser un certain savoir faire et réalisant quelques rêves de théâtre et parfois de vie.

Un régal, d'avoir voyagé de part le monde grâce au fruit de nos multiples créations, croisant d'autres langues, d'autres cultures et d'avoir participé avec le monde associatif à un mouvement culturel bondissant.

En insistant sur le rôle essentiel de l'Ecole, car c'est grâce à l'esprit du formateur, sa pédagogie et le lien artistique qu'il fait naître entre les élèves, que tout devient possible.

Que l'art du spectacle vivant passe par l'invention, la transmission et l'échange et qu'avec un rien on peut déjà réaliser quelque chose, avec la certitude que les moyens modernes de technicité, de communication et de diffusion, fussent-ils incroyablement puissants et conviviaux, ne pourront jamais remplacer la chaleureuse superbe de l'homme nous racontant une histoire droit dans les yeux.

Et puis...

Merci à Yves Kerboul qui nous a entraîné dans cette aventure.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 16 - Documents

### En disponibilité:

- Photos de spectacles
  - Films Super 8 de tournées
  - Documentations
  - Presse
  - Dessins, plans
  - Notes de travail et de mise en scène
  - Programmes et tracts
- 

## 17 - Quelques images de la compagnie

---

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

# "NOTRE DAME DE PARIS"

« NOTRE DAME  
DE PARIS »  
centre culturel  
MJC Village  
87, rue de Valenciennes  
94, CRETEIL - 93130

d'après le roman de VICTOR HUGO

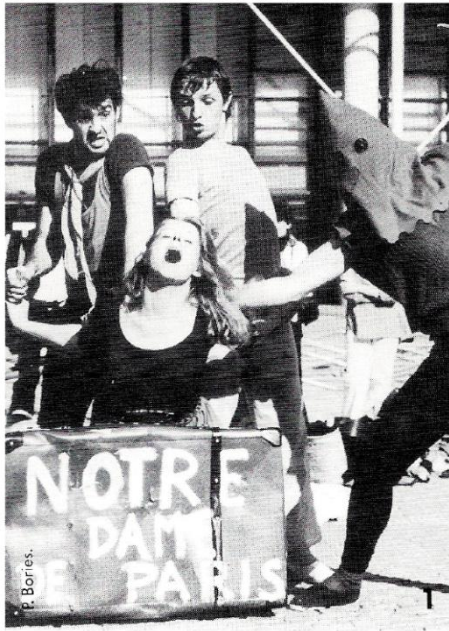
conté par L'Atelier  
de la Mie de Pain

AMEDI 24 JUIN - DIMANCHE 25

à 18<sup>h</sup> devant l'ancienne mairie    à 11<sup>h</sup> au marché,

VOUS RENCONTREZ ESMERALDA, QUASINODO ET LE  
PRÊTRE Frollo qui au milieu de chants, de danses,  
de tours de jonglage et d'acrobatie renoubront  
pour vous leur célèbre intrigue.... UN SPECTACLE  
DE RUE QUI SE DONNE POUR SEUL BUT DE VOUS DISTRAIRE  
EN NOTRE COMPAGNIE, L'Atelier de l'Mie de Pain

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

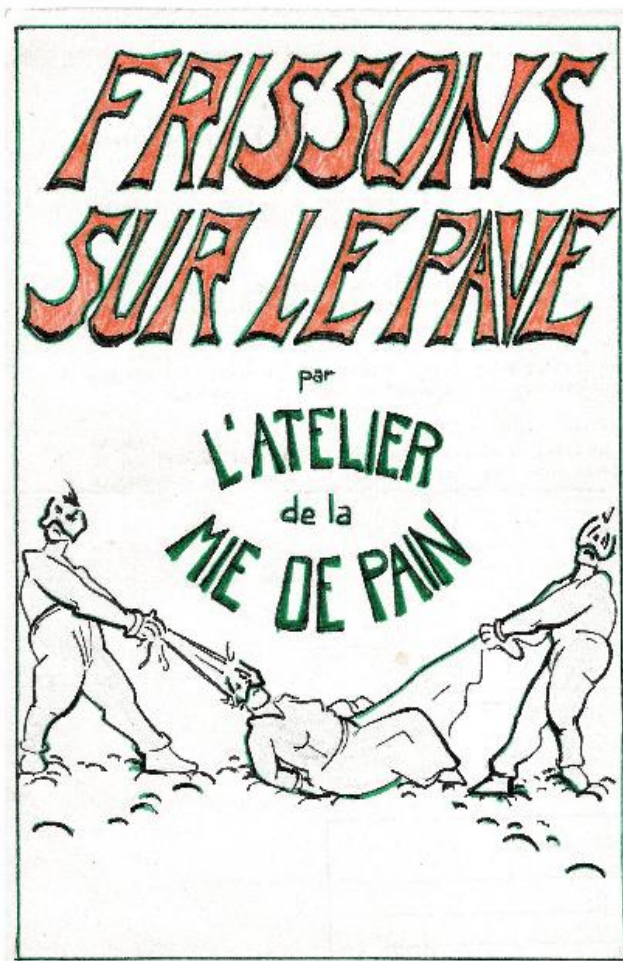


Premier tract de la compagnie

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

---

# "Frissons sur le Pavé"





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



## Frissons sur le Pavé

---

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



**"BLANCHE NEIGE et les sept nains"**

Représentation au Forum des Halles





Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Elisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

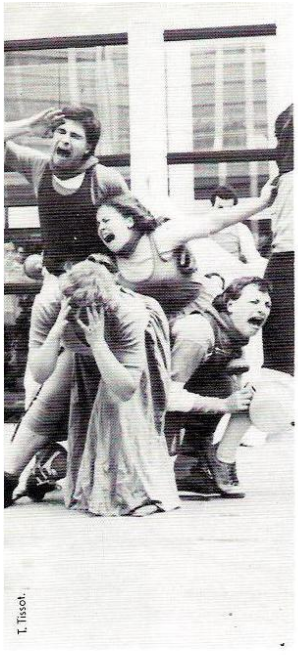


# LE ROYAUME DE FANTOCHIE





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



# BLANCHE-NEIGE AU ROYAUME DE FANTOCHIE



Extrait de  
"Relation de voyage  
de Fantochie."  
de l'illustre voyageur  
Pierre-Olivier Potin.  
Avertissement  
au lecteur.  
P.O. Potin.  
Edition : 1790.

*"Je n'ai de parti que la vérité et je tiens qu'il faut bien s'assurer du fait avant que de raisonner sur les écrits de pseudo-témoins. Je respecte le génie et l'imagination des frères Grimm, mais ils sont à l'origine des faussetés admirablement déduites que l'on a colportées sur les us et coutumes du royaume de FANTOCHIE. Leur savante histoire initiatique BLANCHE-NEIGE ET LES SEPT NAINS, non exempte de vérités, était trop riche en belles images pour ne pas tenter quelques faus-saires habiles à détourner la réalité. Je ne donnerai pour exemple que les représentations édulcorées de l'illustre Walt Disney, savant des Amériques, à la célébrité trop criarde à mon goût..."*

*"Les mœurs des fantochiens sont à la fois plus ordi-naires et plus originales qu'on ne l'a prétendu. Afin que droit leur soit rendu, nous vous délivrons, cher lecteur, ce récit.*

*"Puissez-vous y trouver nourritures à vos réflexions."*

Note : Vous pourrez trouver la RELATION DE VOYAGE EN FANTOCHIE de P.O. Potin à l'enseigne du TRÔNE RENVERSÉ, 13, place d'Aligre à Paris.



Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

Gérard CHABANIER  
10 rue Cassendi  
75014 PARIS  
Tel. 322-52-51

L'Atelier de la Mie de Pain  
présente:

"LES BRANCOLI"

"LES BRANCOLI" sont trois clowns musiciens  
d'origines douteuses...

à la flûte à bec  
et aux cymbales  
(ou il excelle) Philippe BARRIER

à la flûte traversière  
(dont il est virtuose) Gilbert EFRON

à la baguette  
(le Maestro) Gérard CHABANIER

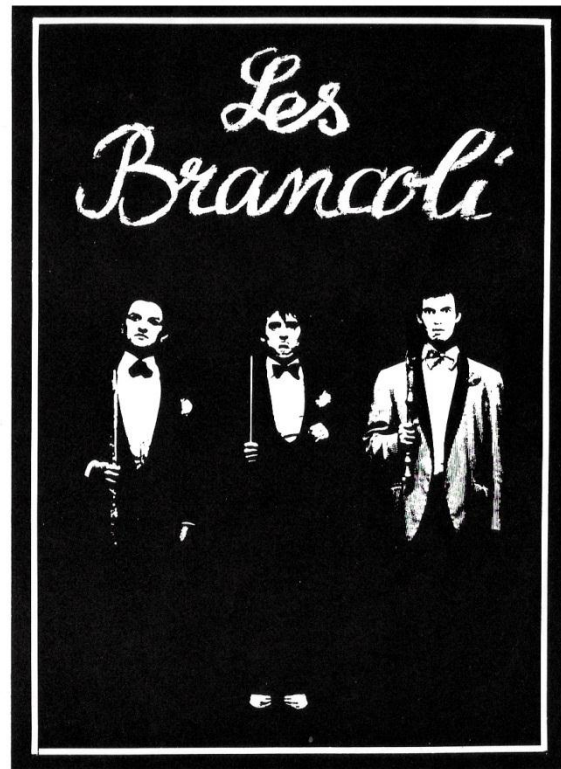
Ce trio infernal tentera d'exécuter  
une pièce de choix du répertoire musical  
français, puisqu'il s'agit d'un menuet  
inédit de Philibert de la Vignes  
intitulé "MARCHONS GAIEMENT"

Trois musiciens, trois personnages.

Quand ils se retrouvent sous les feux de la rampe  
tout peut glisser sur la pente douce de la folie,  
les facéties infantiles resurgissent, l'ordre  
bascule dans un grotesque sans mesure.  
Autour de cette démente s'organise une série de  
situations burlesques qui confine un humour  
simple et insoutenable.

3 comédiens  
Cachet : 3500 F (septembre 1980)  
Transport  
Défraiements  
Charges sociales

Durée: 45 minutes  
Plains feux  
Espace de jeu: 6 x 8 m  
Ce spectacle peut être  
joué en plein air



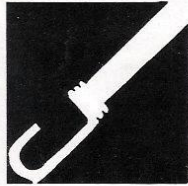
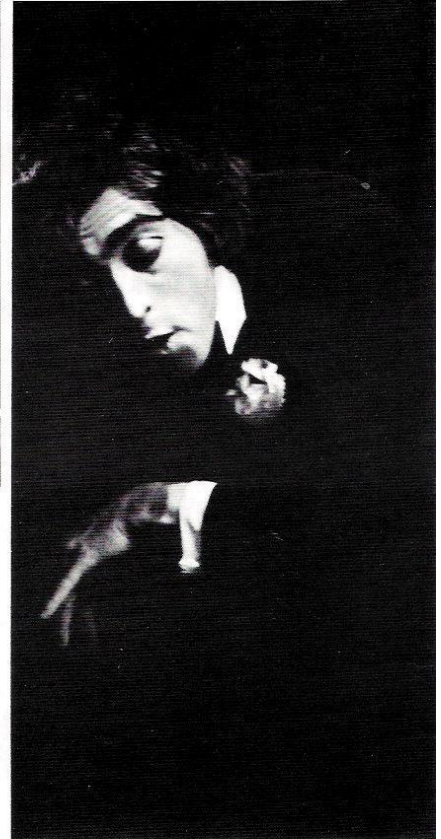
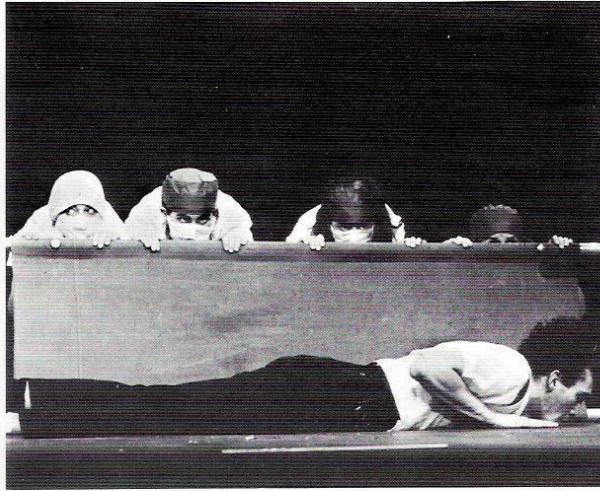
Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

# LES BRANCOLI



## LES BRANCOLI

Des musiciens, un chef d'orchestre s'appêtent à exécuter un morceau de flûte du répertoire classique, et se laissent bientôt envahir par le délire agressif qu'ils portent en eux, et que favorise leur sens inné de l'autorité et de la hiérarchie.

Dans l'esprit du cinéma muet, la violence, les rapports de domination et de soumission s'expriment au moyen de gags et d'attitudes expressives.

Le chef d'orchestre, imbu de son pouvoir, opprime ses musiciens par son hystérie; ceux-ci, au lieu de se révolter, se jouent mutuellement une série de tours, chacun voulant dominer l'autre.

Les gags, réglés comme du papier à musique se succèdent avec une précision mathématique. A travers le rire perce la violence.

Ce spectacle illustre à sa manière l'aphorisme de G.LAUB : "L'esclave ne rêve pas de liberté, il rêve de devenir maître d'esclaves."





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

# THEATRE DE LA MIE DE PAIN



Siège social :  
13 place d'Aligre  
75012 Paris  
345 61 76  
322 32 51

## Spectacles burlesques de salle et de rue pour tout public

Créé en 1978,  
le THEATRE DE LA MIE DE PAIN  
est né de la rencontre de neuf  
jeunes comédiens qui, après avoir  
suivi les cours de l'ATELIER-ECOLE  
CHARLES DULLIN,  
ont continué un travail de recherche  
sous la direction d'YVES KERBOUL.  
Dans la tradition de la  
Commedia dell'Arte,  
les spectacles, nés  
d'improvisations, sont  
essentiellement visuels,  
satiriques et burlesques.  
Ce sont des  
créations collectives.  
Ils reposent avant tout sur  
le jeu stylisé du comédien,  
sur l'imagination  
qui détourne les  
objets-accessoires de  
leur utilité première et  
sur les mouvements  
d'un chœur  
qui forment une succession  
de tableaux.  
Les images surgissent  
puis se détruisent à la manière  
d'un assemblage cinématographique;  
fondées sur le gag,  
elles se font instrument  
de la dérision.  
L'expérience du Théâtre de Rue  
a imposé un style particulier  
où le rôle de l'image et du  
dynamisme physique de l'acteur  
est privilégié. Ce style instaure  
un nouveau rapport, immédiat,  
avec le public, que les  
spectacles soient joués en  
salle ou dans la rue.

### **CONTACT !**

PETER BU  
8 bis place Ch. Digeon  
94160 SAINT MANDE  
( 1 ) 374 29 16



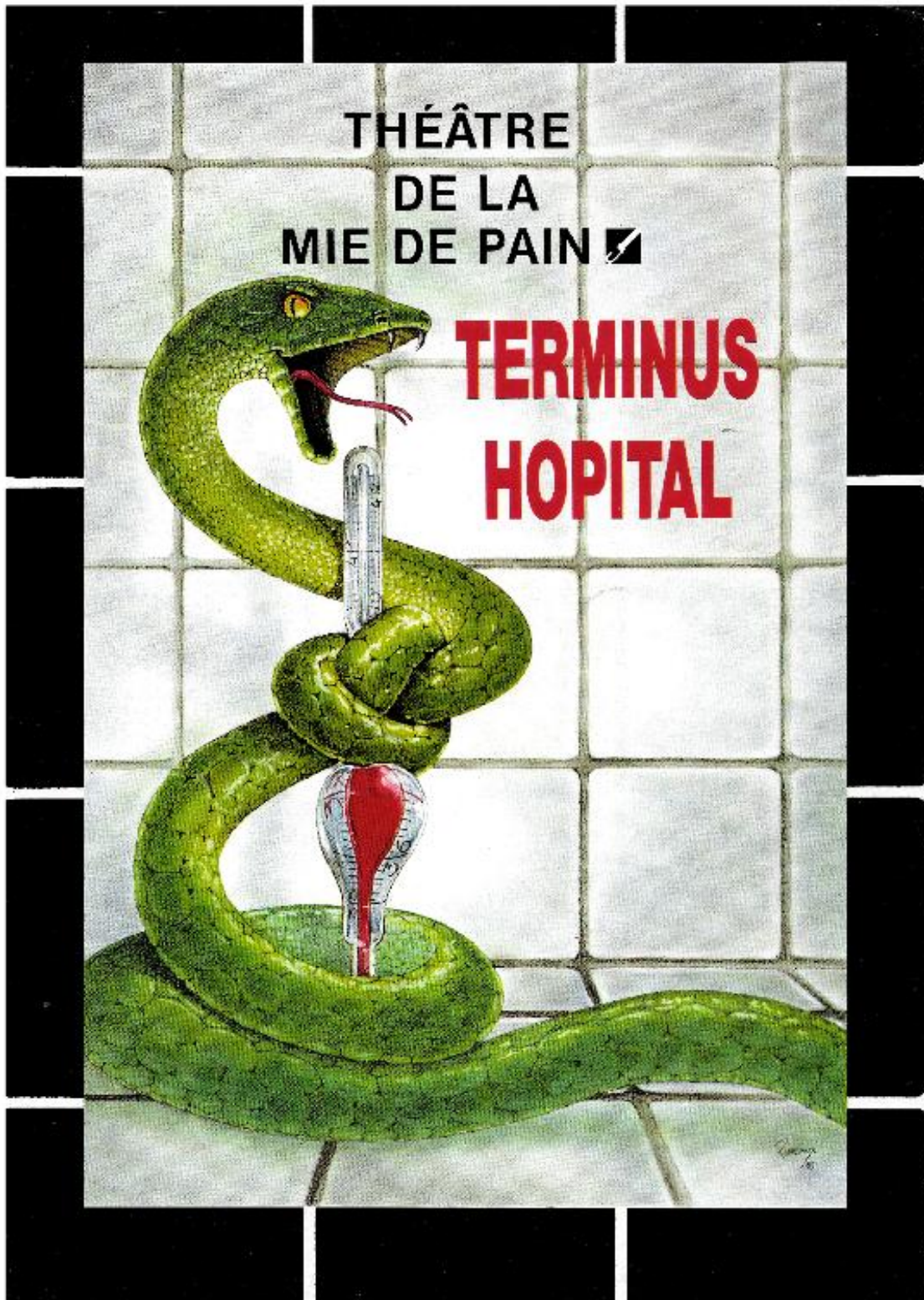


Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

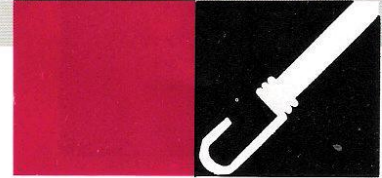




Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



# SEANCE-FRICTION



SÉANCE-FRICTION avec  
par ordre d'entrée en scène

**Jean-Marc Molinès** \_\_\_\_\_ Raoul Glauck  
**Gilbert Epron** \_\_\_\_\_ Franck Tinto  
**Elisabeth Cauchetiez** \_\_\_\_\_ Huguette Grue  
**Hélène Gustin** \_\_\_\_\_ Marie-Noëlle Vergeau  
**Laurent Carouana** \_\_\_\_\_ Maxime Pello  
**Philippe Barrier** \_\_\_\_\_ Bernard Martin  
**Léa Giovanelli** \_\_\_\_\_ Lola Gaspari  
**Gérard Chabanier** le chef dit "le moustique"

**Mise en scène** \_\_\_\_\_ Yves Kerboul  
**Musique générique** \_ "Six cylindres en V"

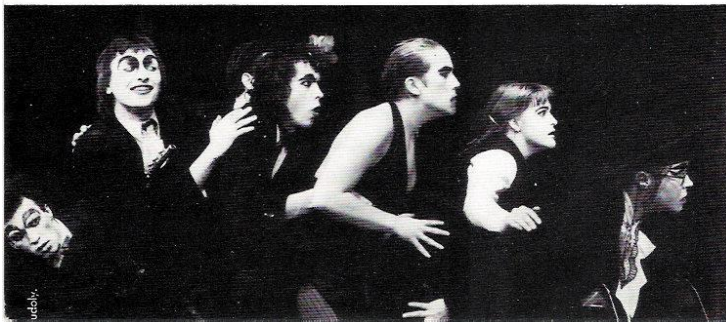
Nos remerciements à Viviane Closset  
pour le maquillage, à Michèle Van Ruymbeke  
pour la robe de Lola.

## SÉANCE-FRICTION

Raconter des choses graves, mais sans gravité; et même en s'en amusant résolument. Loin de s'en moquer, mais pour ne pas se désespérer, pour ne pas sombrer totalement dans le pessimisme. Tel est le propos que nous essayons de tenir avec SÉANCE-FRICTION.

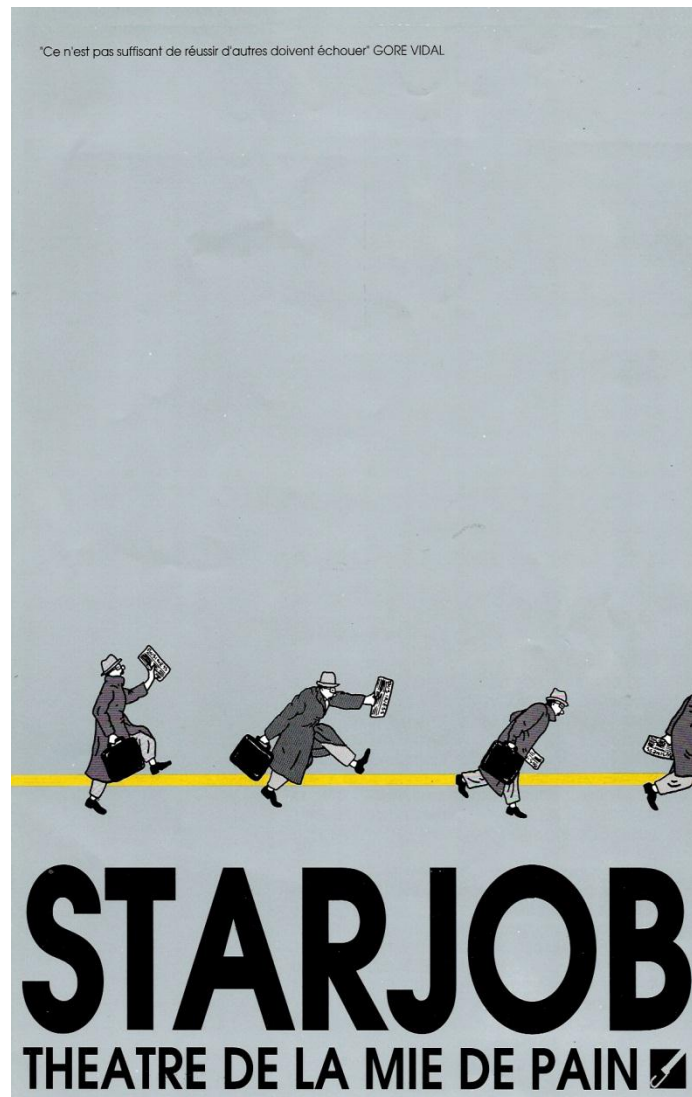
Dans un lieu mal défini se rassemblent des individus aux contours d'abord imprécis. Leurs affrontements burlesques nous révèlent peu à peu leur passé d'êtres inhibés qui se cherchent. Ils se révoltent contre l'autorité, mais celle-ci jetée à bas, ils se montrent incapables de gérer leur existence et se soumettent de nouveau au pouvoir despotique qui pourrait bien se charger de donner un sens à leur vie. Sur le mode de la dérision le spectacle raconte entre autre chose "... La peur de liberté profondément ancrée dans la constitution biologique de l'homme moderne." (W. Reich).

La forme stylisée du jeu en attitudes, les ruptures de rythme, le parti pris caricatural de la représentation nourrissent la tension dramatique par le rire critique. Si nous voulons rendre compte d'une réalité, c'est avec légèreté et bonne humeur que nous voulons le faire; dans l'espoir que le spectateur au travers de ses rires, se posera avec nous une ou deux questions que nous n'avons pas la prétention de croire originales mais qui ne sont pas pour autant sans intérêt.









---

## 17 - Liens internet

### Le Site des Dullinois

<http://www.dullinois.fr>

### L'ARIA

<http://www.ariacorse.org>

<http://www.la-compagnie-du-matamore.fr>

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## **Théâtre Sans Toit**

<http://www.theatresanstoit.fr>

## **3.000.000 de spectateurs n'ont pas encore vu**

**CHABANIER KREBS, les ...** <http://ekrebs.club.fr>

## **Compagnie Le Grand Manipule**

<http://www.legrandmanipule.com>

## **Compagnie Javah**

<http://www.compagnie-javah.com>

## **Hélène Gustin**

<http://colette.gomette.free.fr>

---

## **Andre Gintzburger**

<http://www.gintzburger.net>

## **REPERAGES SPECTACLES Avignon Festival &**

## **Cies Le Off**

---

<http://www.avignonleoff.com>

## **Welcome | Edinburgh International Festival**

<http://www.eif.co.uk>

## **Théâtre de la Marionnette**

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

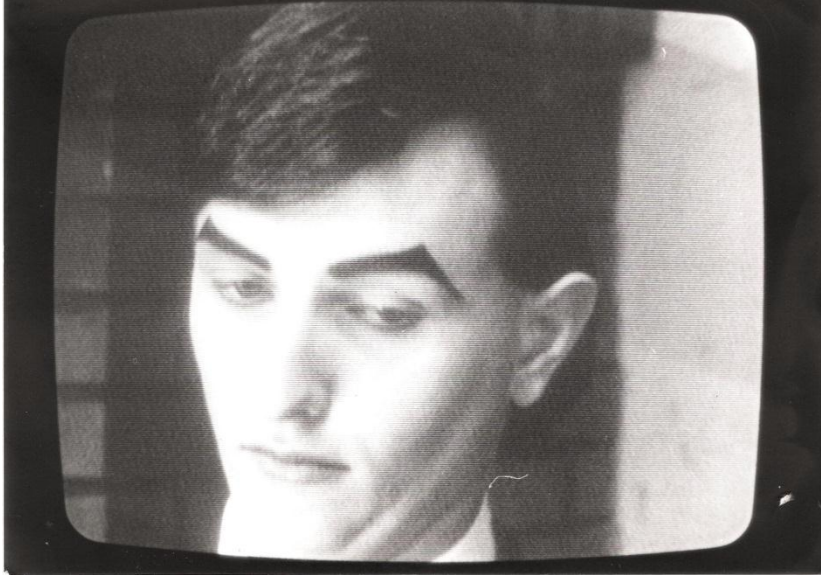
[www.theatredelamarionnette.com](http://www.theatredelamarionnette.com)

**THEMAA, association nationale des  
theatres de marionnettes et arts ...**

<http://www.themaa.com>

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## 18 - Quelques photos personnelles, ...



"Mort à Melun"



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



## Les Brancoli

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



## Terminus Hôpital



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Essais de personnages



Terminus Hôpital

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



## Maquillage "Séance-Friction"





"Séance-Friction"

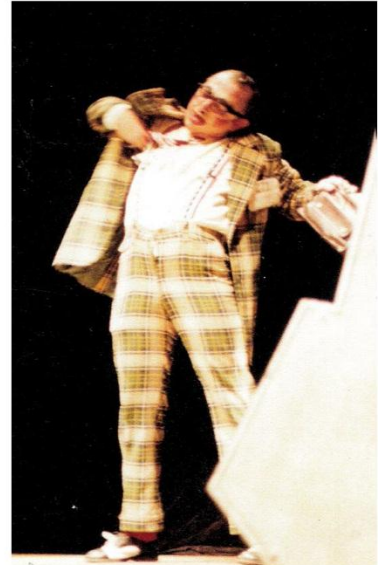
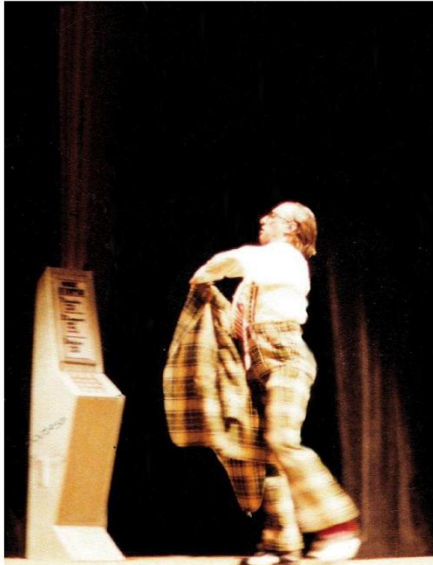
Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## "seul...les requins ! "



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Star Job





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



## Star Job



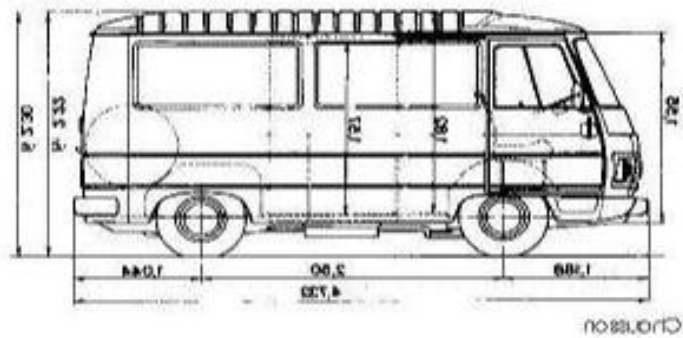
Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Les Machines



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

# Robert 1er





Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## TESTIMONI DE JEAN-MARC MOLINÈS

### Théâtre de la Mie de Pain Miettes de souvenirs

Jean-Marc Molinès



Souvenirs en vrac I  
Création - Le vase clos  
Ça charcle au pays du rire  
L'entité du groupe – un moi qui se perd en se forgeant  
Souvenirs en vrac II

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## **Souvenirs en vrac I**

De ces années restent des souvenirs de mémoire. Peu de photos. Pas de vidéos. Un carton d'articles de presse et de laissez-passer.

De ces années restent des hauts le cœur. Des trucs poignants qui me nouent encore la gorge. Et aussi des images délicieuses de rire et d'harmonie, d'une vie communautaire d'individus au caractère forcené et marquant.

À tout jamais, ces années auront marqué ma personnalité tant sur le plan humain qu'artistique. Avec la MIE de PAIN, j'ai presque tout appris de la création théâtrale et aussi de la vie que l'on partage avec des compagnons de route et de fortune. Les crises – de larmes et de fou rire – ont pour toujours scellé ce qui est devenu les fondations de mon travail d'auteur et de metteur en scène.

Avant l'analyse des processus de ces dix années, je ne peux que faire ressurgir le tourbillon des souvenirs, des voyages, des répétitions, des repas magnifiques et des séances de cogitations sur le fonctionnement de la troupe. Le magma aussi des émotions de nos relations amour/détestation! Les dates se sont presque toutes échappées. Certains lieux aussi. Mais les instants sont restés gravés !

### ***Vancouver /***

Arrivée en avion de Winnipeg (en plein cœur du Canada) où nous avons joué plusieurs jours. Des amis comédiens croisés quelques semaines auparavant à Montréal nous attendaient à l'aéroport. Ils voulaient nous accueillir par un picnic sur la plage au bord de l'océan Pacifique. La nuit tombait lentement. Là, un verre de vin à la main, le souvenir de tout mon parcours - depuis mon village bourguignon de sept cents habitants en passant par le lycée où j'avais rencontré Robin et le théâtre puis par l'École Ch. Dullin à Paris et toutes ces années que nous venions de passer ensemble - m'a submergé en un seul instant. Ce soir-là les rires, les bouteilles et les amis qui entouraient régulièrement la MIE de PAIN m'ont comblé d'un immense bonheur.

### ***Berlin Est /***

Avec Bruno Carlier, un régisseur qui nous accompagnait depuis quelques temps, nous marchions dans les rues désertes et sordides qui longeaient le Mur. Le reste de la troupe était resté de l'autre côté, où nous jouions cette fois-ci. Face à ce Mur, qui nous terrassait littéralement par son omniprésence, je devinais avec un pressentiment très fort que mon histoire avec la MIE de PAIN était arrivée à un cul de sac, une véritable impasse.

Cela concernait bien sûr le champ artistique où depuis plusieurs années déjà les divergences avaient pris le dessus sur les choses qui nous unissaient jusqu'alors. Qu'il s'agissait de choisir un metteur en scène, un thème, une forme théâtrale (devant nourrir la veine burlesque que Gérard Chabanier nous avait insufflé) ou l'accompagnement administratif et « commercial » de la compagnie, tout m'était devenu lourd et oppressant. Nos relations intimes et

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

personnelles aussi. D'ailleurs, le choix que j'avais fait quelques mois plus tôt de ne pas participer à la création du spectacle suivant, l'attestait. Le bout du chemin avec la MIE de PAIN ressemblait bien à ces rues de Berlin, sans autre horizon qu'un mur.

### **Avignon /**

Premières parades dans les rues. Au milieu des festivaliers (déjà une foule immense en 82) d'autres compagnies s'agitent autour de nous. Et puis d'un coup, un coup de folie s'empare des passants. Le cirque d'Aligre (devenu bien plus tard Zingaro) investit les lieux. Ça hurle de partout : le Baron d'Aligre vient de jeter ses rats (semble-t-il) vivants dans le public. Et puis c'est la stupéfaction : un cavalier habillé en Hun course un jeune homme en mobylette. Le bruit des sabots sur le bithume, les hurlements des piétons et les cris des gens du Cirque d'Aligre s'inscrivent en moi. Soudain, je réalise que l'art peut pétrifier les gens, pénétrer leur sens (et donc leur âme). Il était donc dit que notre travail avec la MIE de PAIN s'inscrivait dans un contexte plus global que ce que j'avais pu penser. Nous nous étions enfermés dans notre travail et dans notre recherche sans avoir conscience d'être « d'une époque ». Nous étions jeunes. Et nous n'étions pas les seuls à bousculer le théâtre en proposant une forme non textuelle, une forme qui se nourrissait d'autre chose que de littérature (fût-elle dramatique).

### **Petite route de montagne dans les Alpes /**

Nous roulons dans notre minibus (super rallongé pour accueillir matelas et rangement des décors). Une voiture de la douane italienne nous rattrape et nous double. On nous fait signe de nous garer sur le bord de la route. Contrôle ! Papiers ! Il faut tout sortir du camion. ABSOLUMENT TOUT. Accessoires, costumes, maquillages, chaises, effets personnels, arme (du spectacle), TOUT...

A chaque passage d'un véhicule tout s'envole. Même le slip qui, dans « **Séance-Friction** », sert de masque de moustique. Les douaniers sont perplexes mais s'appliquent à ne rien montrer. Et puis dans un dernier mouvement d'humeur, ils remontent dans leur voiture et disparaissent. Plus d'une heure après nous étions toujours sur le bord de la route à tenter de tout remettre dans un ordre acceptable pour la suite du voyage.

### **Peniscola (Espagne) /**

L'un de nos tous premiers contrats à l'étranger avec André Gintzburger. Couché de soleil sur la Méditerranée. Nous sommes sur une terrasse en hauteur d'un château fort. Les vagues lèchent les tours et les murs. Musique. Noir en forme de couché de soleil. J'entre en scène (je suis le premier dans « **Séance-friction** »). Je commence à jouer. Les spectateurs en face rient. Les mouettes applaudissent. La mer fait la claque. Le soleil tombe à l'eau. Je joue pour le vent qui s'amuse à emporter la cigarette que je tente d'allumer. Mon chapeau s'envole. Les mouettes rient. Les gens pouffent. Et la mer s'esclaffe.

Ils arrivent par foisons, les souvenirs.

À la fin de ma période « MIE de PAIN », j'ai commencé à les recueillir, à les rassembler. Un projet de roman est né. Les premières lignes, je les écrivais en conduisant le minibus. Sur un carnet au début puis dans un cahier ensuite.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Mais le plus souvent, sur mon bras, sur ma main et même sur mes jambes quand, l'été, je conduisais en short. Il s'appellera « **Le Roman des Miettes** ». J'avais déjà ce sentiment d'avoir appartenu à une aventure qui me dépassait presque totalement. Une histoire de création « hors moi » et à partir de ce que j'y avais mis. Je venais tout juste de commencer à comprendre l'étendue de cette aventure incroyable : la MIE de PAIN.

### **Création : le vase clos**

L'acte de création était lent, long et complexe. Un investissement profond (mais rarement avoué comme tel) de ce que chacun d'entre nous apportait au groupe, aux autres.

, Gérard Chabanier, bien sûr, avait eu une part prépondérante dans « l'esprit MIE de PAIN » avec sa culture du cinéma muet, du burlesque américain de Buster Keaton, Harold Loydd ou Charlie Chaplin et son pendant français : Tati, Pierre Etaix, etc. Aujourd'hui encore, je lui dois mille remerciements pour tout cela. Yves Kerboul aussi – et de façon plus globale tous les enseignants de l'École Charles Dullin où nous nous étions presque tous rencontrés, découverts et appréciés – ont également apporté à notre culture de base l'essence principale du style MIE de PAIN. Citons en particulier le travail du masque de caractère (Yvonne Cartier), de la Commedia dell Arte, de l'improvisation comme matière d'écriture scénique et de construction dramaturgique, l'esprit de troupe (qu'à l'époque nous opposions facilement à l'individualisme affiché des autres écoles parisiennes préparant au Conservatoire) à travers le travail choral (Monique Hermant), etc. A cette matière commune s'est rapidement imposée la forme extrêmement visuelle du théâtre de rue. De cette expérience qui avait débuté un peu avant notre arrivée dans l'équipe de la MIE de PAIN, je garde des visages (Pierre Blaise) et des images (Robin en tout petit bébé hurlant pour attirer l'attention de sa mère devant un public de plus de deux cents personnes rassemblées en cercle sur les pavés devant le Centre Beaubourg). De cette expérience de la rue, reste surtout pour chacun d'entre nous la découverte du « grand public ». Je m'explique : par « grand public » j'entends le public des gens de la rue qui ne viennent jamais au théâtre, qui ne l'aiment pas, le public inattentif, occupé à autre chose qu'à goûter l'art. Grands aussi par le nombre incroyable que chaque représentation attirait, en particulier au cœur du Forum des Halles où, par autorisation, nous jouions devant parfois plus de 1200 personnes. Cette impression de foule, de plaisir qui glissait de nous, comédiens, jusqu'au cœur des gens parmi lesquels nous passions le chapeau (et nous gagnions de belles recettes).

Autres petits souvenirs en passant. Jouer « **Blanche-Neige** » habillés en baby-gros sous la neige. Ou juste avant un orage sous un ciel noir menaçant et électrique.

Bien sûr, cette période a largement contribué à définir un style MIE de PAIN et la méthode de création. Mais un autre élément plus invisible (du moins de l'intérieur) constituait un moteur de notre créativité : les relations à l'intérieur du groupe. La palette entière des relations entre individu a certainement été éprouvée entre nous au cours de ces dix/douze années de vie commune.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

J'emploi le terme « vie commune » comme je le faisais souvent à l'époque en y ajoutant cette précision : *« ce qu'on vit ensemble à huit ressemble véritablement à un mariage... On passe tellement de temps ensemble... Pratiquement plus qu'avec n'importe qui... Même qu'avec nos compagnes ou compagnons. A deux ce n'est vraiment pas toujours simple, alors à huit... Imaginez ! »*

Ces relations de travail et de création débordaient aussi largement sur nos rapports privés. Et les couples à l'intérieur du groupe se sont formés et défaits au fil des ans. Et ce n'était pas sans provoquer parfois d'insupportables tensions. Désirs, plaisirs, déceptions, désaffections ou méfiances se sont succédés sans cesse. Bien entendu, créer au quotidien dans cet environnement affectif n'était pas sans influence sur la matière même de nos improvisations, véritables matrices de la création de nos personnages.

Heureusement, il y avait toujours cette exigence imperturbable du rythme du gag qui cadrait véritablement le travail (construction des gags, enchaînement des situations, continuité des personnages, etc.) Les tentatives tantôt avouées tantôt inconscientes de parler ou d'exprimer nos propres « états d'âmes » se sont toujours trouvées absorbées par cette exigence qui confinait parfois à la rigueur, pour ne pas dire à la rigidité. Mais peut-être, est-ce cela qui a préservé le groupe et a évité qu'il n'explose bien plus tôt. Cela aussi qui a donné une image publique presque « polie » de notre compagnie.

Ainsi chaque spectacle a raconté beaucoup de la vie du groupe.

Dans « **Séance-Friction** », *un chef d'orchestre tyrannique et stupide tente de faire face à la rébellion de ses musiciens. Mais après l'avoir tuer sur scène, ceux-ci par dépit, lassitude ou facilité le ressuscitent. Comme incapables de s'assumer par eux même ! Comme ignorants que la musique aurait pu les guider... Les aider à s'épanouir...*

« **Séance-Friction** » parlait indiciblement de notre besoin d'avoir ou non un « chef d'orchestre », un leader... Cette question était brûlante à cette période car, encore jeune et débutant dans ce métier, nous cherchions des repères, des pères... Yves Kerboul, l'un des professeurs de l'École Charles Dullin, et qui avait initié l'atelier de la MIE de PAIN comme une sorte de troisième année de formation et qui nous avait mis en scène, refusait plus ou moins clairement le rôle de directeur de compagnie. À l'époque mon avis était bien plus rude à son égard. Je le voyais comme cherchant à tirer les seuls avantages de cette position de metteur en scène et de « gourou » pour certains d'entre nous (je n'en faisais pas partie) sans en subir au quotidien la charge et la lourdeur. Malheureusement, je ne me suis jamais donné le courage d'en savoir plus, trop habité par le sentiment de ne pas être apprécié à ses yeux. Sa disparition m'empêchera à tout jamais d'en savoir plus. Et mon attitude d'alors m'attriste. Quoi qu'il en soit, cette question du leadership a souvent été source d'opposition puis de conflits. Gérard refusant lui aussi ce rôle, bien qu'il fut largement initiateur du genre théâtral que nous pratiquions aux quatre coins du monde.

Dans « **seul... les requins !** » *une troupe de théâtre s'est isolée pour répéter son nouveau spectacle. Mais les difficultés sont innombrables. Et le temps*

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

*passé. Passe tant et si bien que le reste du monde évolue. Le théâtre disparaît de la civilisation. Leur lieu de répétition se retrouve enfouie sous terre. Au moment où des spéléologues les découvrent comme une espèce disparue, la troupe panique car le spectacle n'est toujours pas prêt.*

Histoire o combien révélatrice de notre façon de travailler, de nous isoler, de nous couper du monde pour mener à bien notre nouvelle création après le succès en cours de « **Séance-Friction** ». Je me souviens de cette époque où la compagnie refusait de travailler avec d'autres metteurs en scène ; à Kassel, à Rennes, avec Jacques Fabri (!) ou d'autres. C'était pour moi une aberration absolue. Nous couper de toutes nouvelles influences. Bien sûr, à mes yeux, l'argument consistant à dire qu'il fallait protéger notre style ne tenait pas la route. Il aurait été préférable de l'enrichir par de nouvelles expériences. Je me souviens aussi qu'à cette période plusieurs d'entre nous passaient la trentaine. Et que pour eux, il était temps de se replier sur soi. Les couples à l'intérieur du groupe se sont affirmés, les relations avec d'autres partenaires dans nos vies privées sont devenues plus difficiles à cause de nos très nombreux voyages en France, en Europe ou ailleurs. Je me souviens aussi des tentatives très vite abandonnées de travailler en écrivant « à table ». La question de la notation des improvisations, de ce qu'il fallait en garder ou non, des tentatives de construction étaient de plus en plus difficiles, conflictuelles.

*Dans « **Terminus Hôpital** », des malades attendent longuement la venue du médecin qui doit les opérer. Cette attente est l'occasion de tous les délires et de tous les conflits. Mais l'incompétence du médecin ne fera que ruiner leurs espoirs.*

Là aussi, une partie de notre histoire (celle du groupe comme celle des individualités) se retrouve comme la matière première de cette pièce. Toujours la question du leadership : à qui s'en remettre ? De qui, de quoi attendre quelque chose ? Pour la plupart des membres de la MIE de PAIN, Yves Kerboul était la référence absolue. Le pilier du groupe. À nos propositions d'avoir une part plus active dans les activités quotidiennes de la compagnie, il a toujours opposé un refus poli. Parfois justifier par un « *c'est à vous de faire !* ». Comme si ce qu'il nous avait transmis (techniquement et esthétiquement) se suffisait. Encore une fois, à cette époque, je trouvais cela un peu lâche. Cela ne devait pas être le cas certainement. Et l'un de mes regrets est de ne pas avoir eu le temps d'en reparler avec lui avant sa disparition.

À cette difficulté récurrente s'en ajoutait une autre : la gestion de la compagnie qui commençait à nous prendre énormément d'énergie. Heureusement, nos différents agents –Peter Bu et sa femme puis André Ginzburger parfois soutenu par d'autres pour certains pays – nous apportaient un très grand nombre de représentations et de tournées. Notre réputation était grande alors. Mais la gestion administrative, les régisseurs (auxquels nous faisons appel depuis peu) ou l'organisation technique (fabrication et stockage des décors) devenait de plus en plus complexe. J'avais pour ma part l'impression que nous étions arrivés à un cul de sac, une impasse. Comme dans l'histoire de « **Terminus Hôpital** ».

Les univers et les histoires de ces pièces sont des vases clos ! Exactement à l'image de ce que nous-même vivions. Seul « **Blanche-neige au royaume de**

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

**Fantochie** » échappe à cette analyse. Mais il s'agissait de notre première création ensemble, juste au sortir de l'école.

C'était pour moi, une véritable interrogation artistique.

Pour tenter d'y répondre (autant que par nature) j'avais choisi de travailler par ailleurs avec d'autres personnes. J'écrivais des chansons, des contes et des nouvelles pour enfant. Je m'étais lancé dans l'enregistrement sonore en créant mon Home Studio. J'y faisais venir des amis, y créais des bandes son pour d'autres spectacles que ceux de la MIE de PAIN. Car je ressentais combien de cet isolement forcené de la compagnie ne pouvait que produire des créations de plus en plus vides, creuses. Tous ceux qui la produisaient ne pouvaient que se vider progressivement de leur jus, de leur essence propre: la joie, l'impertinence, l'insouciance, l'excès et la fraîcheur, bien entendu. Et que l'âge n'avait rien à faire avec cette situation.

### Ça charcle au pays du rire

Les histoires de nos spectacles ont-ils été le reflet de notre histoire propre ? De nos amours et de nos tensions, de nos peurs et des inspirations qui traversaient l'époque, sans même que nécessairement nous puissions en avoir conscience ?

Répondre par l'affirmative est clairement évident pour moi.

Prenons un ou deux exemples à valeur humaine, c'est à dire de l'ordre de l'intime.

Dans « **Séance-Friction** », la définition des « caractères » (au sens de la Commedia dell Arte) peut s'établir comme suit :

- la femme introvertie et hyper coincée
- la femme plongée dans la rêverie de ses lectures romanesques
- la femme à la sensualité totalement débordante
- l'homme joueur comme un enfant éternel
- l'homme macho et dragueur mais incapable de conclure
- l'homme rêveur et naïf si vite victime des autres
- l'homme fourbe, malin et rusé, à la fois lâche et provocateur
- l'homme autoritaire et psychorigide mais incapable de diriger un groupe

Cela nous donne une famille bien étrange et quelque peu effrayante. Pour créer ces personnages nous avons nécessairement tiré parti de nos propres caractéristiques personnelles. À travers les improvisations qui étaient d'abord validées par le groupe tout entier. C'est dire à quel point l'adéquation entre nos caractères et nos « personnages » constituait un critère de réussite induite. Ensuite, à travers la validation d'Yves Kerboul lorsqu'il venait assister aux séances de travail. Ces séances n'étaient pas des « frictions » entre nous. Il régnait plutôt une joie à créer ensemble, à inventer ensemble en puisant dans nos personnalités disparates les racines de nos personnages.

Mais peut-être en apparence seulement. Car, à y regarder de plus près le choix que l'on fait dans son fort intérieur, au moment d'entrer sur le plateau pour improviser et livrer aux autres quelque chose de soi, on se retrouve

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

nécessairement à affirmer « en plus fort » ces aspects là. Et une fois partagée, cette partie de l'âme appartient aussi aux autres membres du groupe.

Puis, dans le cours du travail, il survient une envie plus ou moins nette de marquer la chose de son empreinte (ou au minimum de se sentir « confortable » dans le personnage) et on en vient à pousser toujours plus loin le trait. C'est fait ! L'imbrication de soi, du personnage et du groupe vient d'avoir lieu.

Comme par ailleurs, la vie de jeunes adultes est faite de confrontations, de nécessités de s'affirmer et de besoins de repères, il en sort que le groupe devient inévitablement un terrain de conflits. Un terrain d'enjeux à la fois humains et artistiques. Où il devient de plus en plus difficile de démêler l'un de l'autre.

Petit exemple : la personne qui jouait l'homme macho et dragueur était parfaitement honnête et constructif dans le groupe. Mais je le voyais à l'époque comme « l'autre coq » du groupe. Moi aussi j'avais des prétentions à séduire, à plaire. Nos relations ont parfois été très houleuses, sont devenues de plus en plus hard(ue)s. Nous n'avons pas évité les coups et la baston. Nous en avons, à chaque fois, beaucoup souffert.

Cette tension a pris de la place dans ma relation au groupe. Et inconsciemment j'ai développé une attitude de plus en plus « sectaire » à son égard. Ses choix, ses propositions me dérangent. Il devait en être de même pour lui. La collaboration, si elle perdurait, devenait de plus en plus complexe.

Et... dans le spectacle suivant « **seul... les requins !** » je jouais le rôle d'un très vieux souffleur, enfermé dans sa boîte/maison et ne sortant la tête que pour de rares interventions. Je faisais en même temps la régie son avec un magnétophone à l'intérieur de la boîte et des haut-parleurs sur scène.

Nouveau petit souvenir en passant. Lors d'une représentation, ce magnétophone (pourtant réputé incassable) est tombé en panne. Juste avant la diffusion d'un message très important dans le déroulement de l'histoire. J'ai du tourner à la main la bobine le plus vite possible pour que l'histoire puisse continuer. Mais le texte d'une voix pâteuse et bien trop grave parlait au ralenti. J'en suis ressorti épuisé...

Au final, c'est un sentiment étrange et double qui m'habite. Car la fierté d'avoir « réussi » une création se double du sentiment d'en avoir payé un certain prix. Autant humainement qu'artistiquement. D'ailleurs, depuis cette époque de la MIE de PAIN, je ne suis plus capable de vraiment départager aussi catégoriquement ma vie en deux faces : privée, humaine, intime et artistique, publique, offerte aux yeux de tous. De ces instants de créations collectives (qui ont tout de même duré près de dix ans) je garde l'expérience nette que l'implication réelle d'un individu dans sa création est d'une force inégalable. Elle fait de cette interprétation du monde un objet unique et nécessairement éphémère. Éphémère non seulement parce que la mort attend chacun d'entre nous mais également parce que chacun évolue au fil des expériences, des rencontres et de la vie. Les racines, comme je le disais plus haut, que nous sommes capables de trouver au fond de nous, nous rendent inaliénables de nos créations.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## L'entité du groupe – un moi qui se perd en se forgeant

Les dernières tournées avec LA MIE de PAIN furent indéniablement des moments de tensions et de conflits que j'ai eus beaucoup de mal à vivre. Qui m'ont terriblement coûté en énergie et en confiance. La vie de groupe me devenait vraiment insupportable. Et je me souviens que je me demandais pourquoi je continuais ainsi, frustré et angoissé. D'autres également dans mon entourage s'interrogeaient. C'était une période qui me semblait ne plus en finir. Et c'est pourquoi, après des années d'hésitations et de doutes j'ai fait le choix de stopper. Les conflits m'avaient littéralement vidé de mon suc. Les perspectives de très belles tournées au quatre coins du monde ne contrebalançaient plus les « souffrances » que je m'infligeais. Je me souviens d'un soir à Rome où je me demandais si je ne ressemblais pas définitivement à mon personnage de « **Séance-Friction** » : Raoul Glauk ?

La violence de ces conflits pourtant normalement réservés à la vie privée du groupe débordait de plus en plus souvent. Certains « aficionados » ne manquaient pas de nous le faire remarquer.

En quittant LA MIE de PAIN, j'ai passé une longue période à me demander si j'étais vraiment capable de mener un projet par moi-même. Si en l'absence de Gérard et de Gilbert, j'étais capable de créer avec force et avec ce même pouvoir d'attraction. En empruntant la voie de l'audiovisuel institutionnel, je me démarquais suffisamment du groupe en me donnant les moyens d'apprendre et d'expérimenter de nouvelles techniques de travail, de nouvelles technologies. Mais finalement, l'envie de collaborer avec des artistes de talent revint encore plus fort. Et j'ai créé un groupe de rock : TRE1ZE.

Et là, en retrouvant le plaisir d'inventer à plusieurs, d'explorer en groupe, j'ai retrouvé la même jouissance qu'aux premiers jours de LA MIE de PAIN. La caricature de moi-même en moins. Je parle de caricature car c'est un peu de cette façon-là que je me ressentais les derniers temps au sein et en dehors de LA MIE de PAIN. J'avais le net sentiment de toujours forcer le trait : d'être plus poète que je ne l'étais, d'être plus charmant que je ne le désirais vraiment, d'être plus séducteur, d'être « en surligné » en quelque sorte. Et j'attribuais déjà à l'époque ce comportement à la nécessité que je m'étais imposée ou que le groupe avait imposé (à moi comme aux autres) d'exister au « plus plein de moi-même » pour pouvoir figurer dans un groupe de personnalités toutes très marquantes. Oui, j'avais confirmation que mon moi s'était perdu dans le groupe. Perdu en s'en enrichissant, bien entendu !

### Souvenirs en vracs II

Ces quelques dernières lignes soulignent combien la confusion était grande. Et combien il demeure complexe d'analyser un travail de création collectif. Combien démêler l'influence des uns sur les autres, d'un groupe sur des individualités reste vraiment du domaine de la subtilité et des fluctuations (en fonction des époques et des événements).

Ce petit texte a été également pour moi l'occasion de ressortir d'une vieille malle les agendas de l'époque (depuis 1983 exactement) que j'avais

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

précieusement conservé. M'y replonger aura été un moment d'émotions intenses : avec des prénoms, des lieux, des adresses de RDV, des horaires de répétition ou de réunion de travail... Avec également tout un corpus d'images qui se dégagent inévitablement de cette lecture de mémoire... Ou bien serait-ce plutôt à cause de l'odeur du papier vieilli ?

### ***Île de la Réunion /***

Nous roulons dans un minibus de location. Il est très tôt et le jour vient de se lever. Nous, nous allons nous coucher. Mais comme tout le monde a beaucoup trop bu (aaaah le rhume !) c'est le patron du petit restaurant qui nous sert de chauffeur. J'étais vraiment saoul. Et sans savoir ni d'où ni comment une dispute a éclaté. Gérard m'en voulait terriblement. Il hurlait. Je m'entendais répondre et crier fort aussi. Et cette envie de vomir qui montait à cause de l'alcool et des virages. Je me souviens surtout d'avoir eu si mal de cette colère contre moi.

### ***Petit restaurant dans l'est de la France /***

Nous n'hésitions pas parfois à nous détourner de plusieurs dizaines de kilomètres pour aller expérimenter un bon restaurant repéré lors d'une tournée précédente. Je me souviens parfaitement de cette véritable éducation culinaire que la plupart m'ont donné. Ces repas délicieux qui se prolongeaient jusqu'à la délectation...

### ***Entraigues, pendant un festival d'Avignon /***

Une longue table bricolée habillée de nappes de papier. Une odeur d'ail et de cuisine amoureusement concoctée par Gérard, Léa et Laurent. Des amis/invités/fans qui viennent nous rejoindre à la relative fraîcheur d'un soir d'été. Un délicieux repas copieusement arrosé d'histoires, d'anecdotes et de rires, des rires à en pleurer... de rire jusqu'à plus soif... de rires inscrits jusqu'au fond de mon cœur. À tout jamais !

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Entrevista de Robin Renucci

- **Q** : Tout a débuté à l'École Dullin. Pourquoi as-tu choisi d'étudier le métier de comédien dans cette école plutôt que dans une autre ? Quelles ont été tes motivations et aussi tes espoirs en entrant dans cette école ?

- **R** : Il se trouve que j'étais un provincial, j'étais bourguignon. Par ailleurs, ma Maman est corse. J'ai vécu dans une famille où se croisaient deux influences et avec deux langues maternelles. Il y avait, par la langue corse que me parlait ma mère quand j'étais petit, un ancrage dans un monde symbolique, assez fort. Et puis, l'autre côté, un univers bourguignon paysan, de langue française, on va dire, bon vivant. Donc, du côté de ma mère une nostalgie sensible et de mon père, un monde assez solaire. Mes parents, étant revenus sur le continent à ma naissance, je suis né en Bourgogne. J'ai vécu à Tonnerre dans un premier temps, puis à Auxerre. Et il se trouve que dans mon parcours, à plusieurs reprises, je croise des enseignants, à la toute petite école d'abord, puis à l'École Primaire à Tonnerre, ensuite au Collège et au Lycée à Auxerre, qui étaient ancrés dans une pratique artistique qu'ils faisaient entrer dans le cadre scolaire.

En Maternelle, Madame Martin, à Tonnerre, nous faisait organiser des petites cases africaines. C'était un travail individuel et collectif qui s'adressait tous les matins à des enfants de trois ans. C'était un projet culturel, je le comprends aujourd'hui et un projet d'établissement, puisqu'elle était enseignante, qui proposait tout un travail sur les Arts africains et qui éclairait, ouvrait nos esprits, un travail sur les saisons, etc... C'était un rapport d' « impro » dans la classe, une approche de dimension artistique. Puis, ensuite au collège, c'est Monsieur Richard, professeur de Français, qui m'avait donné la parole pour lire à voix haute des alexandrins. Cette confiance qu'il m'avait donnée m'a permis de croire en moi. Et à Auxerre, toujours au Collège, il y avait un groupe « Poésie et Chansons » auquel évidemment j'ai voulu participer, toujours encadré par des enseignants, Monsieur Faucher, professeur de musique, par exemple. Le fait de se sentir être avec les autres, pour les autres, de servir un auteur m'a amené à une certaine conscience et très vite je me suis inscrit à un premier stage de théâtre à Vézelay. Et c'est là que j'ai entendu parler pour la première fois de Charles Dullin, de Jacques Copeau, de Jean Dasté, de Louis Jouvet. J'étais tombé dans la marmite de l'Éducation Populaire, des relais de l'Éducation Populaire. C'étaient des enseignants déplacés de l'Éducation Nationale vers la Jeunesse et les Sports qui nous encadraient, comme instructeurs. Ils étaient chargés de stages de réalisations avec des stagiaires et là se croisaient des artistes, des scénographes, des jeunes, des moins jeunes des gens d'origine géographique différente. C'était un grand mouvement. Et là il était souvent question de la parole de Charles Dullin, dans ce qu'elle a de fondateur quand elle fait état du désintéressement de l'acteur qui n'est pas un histrion mais qui sert des auteurs, qui ne se

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

sert pas, lui, du théâtre pour briller dans son égo , dans une démarche égocentrique mais qui est un serviteur , des auteurs, du public, des poètes , de la poésie. Charles Dullin s'est imposé très vite à mon esprit. Donc, j'ai continué à faire des stages : le second à Valréas, avec René Jauneau, justement un de ses instructeurs déplacés de l'Éducation Nationale vers la Jeunesse et les Sports et qui organisait des stages de réalisation. C'était en 1974, j'avais passé mon bac, puis je suis monté à Paris pour entrer à la seule École qui me semblait digne de ce nom, l'École Dullin, à ce moment située devant le « Trou » des Halles. Les Halles étaient en déconstruction. Je n'ai pas trouvé l'école tout de suite : je suis allé d'abord au Théâtre de l'Atelier, c'était la seule adresse que j'avais, Théâtre de l'Atelier- Charles Dullin. Il y avait une plaque aujourd'hui disparue. J'ai visité le théâtre et là on m'a dit que l'École n'était plus là, alors je suis allé aux Halles dans l'école que dirigeait Monique Hermant à l'époque où il y avait encore Lucien Arnoult et Charles Charras qui avait été secrétaire de Dullin. Le lien était fait entre la perception d'un métier de serviteur des auteurs et de rapport étroit avec le public et ma pratique de jeune élève- comédien.

- Q : Je voulais aborder la délicate question de la Vocation du comédien. Je te suggère mes réflexions (tu peux répondre ou non). Jouer et utiliser les procédés du mimétisme sont une façon de comprendre le monde pour les enfants. Ce sont ces mêmes aptitudes qu'utilisent et développent les gens de théâtre pour explorer la réalité et les relations sociales. Ils semblent pourtant plus difficile à la société d'admettre cette recherche comme nécessaire, beaucoup plus que la recherche d'un scientifique, par exemple, qui a aussi sa source dans une inquiétude d'enfant, les collections de bestioles dans les poches des écoliers, que l'on va disséquer ensuite, pour finir par les voir au microscope...etc
- R : Oui, le mimétisme est une aptitude humaine très importante surtout cultivée à l'origine par les peuples qui ont gardé un contact très proche avec la nature : les connaissances sur les animaux, la chasse, les migrations des oiseaux, toutes les connaissances des chamans viennent de l'aptitude à comprendre en les mimant les animaux, les phénomènes naturels. C'est une façon d'aborder le monde, de le comprendre par un autre biais que l'approche expérimentale de la science, par une sorte d'intuition. Le théâtre vient de cette aptitude. Actuellement, on cherche plutôt à refléter la société humaine, les problèmes de société.
- Q : On pourrait maintenant parler de l'ambiance de l'École dans les années 1975-1980. Et puis évoquer aussi le quartier des Halles dont tu as parlé, en pleine transformation, symptomatique de l'époque, où l'on passe à l'idée de culture comme produit de consommation de masse, dont justement les nouveaux emblèmes, le centre Beaubourg, le Forum des Halles sont en construction, là devant les fenêtres de l'École pouvons nous dire.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

- R : Oui, en 1975, en octobre, je rentre à l'école, pour deux ans 1975-1976. 1976-1977 plus une année que nous faisons auprès d'Yves Kerboul et je termine en 1978. J'allais aussi chez Pierre Valde à L'Atelier. Lui, il avait été prof chez Dullin, et il faisait son cours à l'Atelier. C'était un vieil homme en fin de parcours de transmission... Moi, j'étais stakhanoviste à cette époque-là, je faisais tout cela, je travaillais énormément dans ce cadre-là. Je sentais les évolutions de notre société, comme tous inconsciemment. Dullin, lui, faisait déjà parti d'un autre siècle: il était né dans le siècle précédent au siècle précédent au nôtre actuellement, dans les années 1895, donc pour nous maintenant deux siècles avant. Il avait connu la première guerre mondiale, disciple de Jacques Copeau, il avait fondé Le Vieux Colombier, il était avec Jouvet. En 1970, on portait déjà un bon demi- siècle de consumisme : ça avait commencé avec la Révolution Industrielle, le machinisme, le fordisme. Nous, on croyait que nous appartenions à une époque post-industrielle, que le machinisme était dépassé mais non, puisque la plus grande technologie s'est mise en place sous nos yeux avec les industries culturelles qui naissaient, ce que l'on avait oublié de penser. Les industries culturelles, elles étaient naissantes et elles convoitaient le temps libre laissé aux gens par l'usage des machines. La libération du temps de la femme par la machine à laver, le lave-vaisselle. Les tâches ouvrières des hommes, puisque le savoir-faire est passé dans les machines. Donc, on avait libéré du temps libre et ce temps-là, au lieu d'en faire un temps d'émancipation et de liberté et bien, c'est devenu un temps convoité par les industries culturelles qui en ont fait un temps de consommation, rempli comme un oeuf. Il faut aller à la FNAC acheter des bouquins, pourquoi faire de la musique, si on vous vend des disques qui contiennent une musique bien meilleure que ce que vous faites, mais évidemment vous êtes passifs !

L'industrie culturelle, tu as raison, comme tu dis produit de consommation, elle a pris le dessus sur les pratiques artistiques que l'on a toujours eues, les ouvriers qui savaient la musique, les kiosques à musique dans les zones urbaines, lieux laissés aux amateurs de musique, toute cette capacité-là a été perdue, remplacée par la vente de produits culturels. On a confondu les pratiques artistiques, ce dont je venais et que Dullin explorait, avec les produits culturels. L'industrie s'est appropriée des temps de loisir, mais je crois que l'on est arrivé à un terme de cela. Et le fait de raconter l'histoire des pratiques artistiques est un acte de résistance devant cette dépossession. A l'école Dullin, on pratiquait artistiquement. Dullin parle des cinq sens dans son petit livre rouge : apprendre à recréer, l'acteur est un créateur d'émotions, de perceptions, de sensations autour des cinq sens.

Les exercices de base qu'il expose sont absolument des exercices que l'on peut proposer dans les écoles de théâtre d'aujourd'hui. Exercer sa sensorialité et la recréer : c'est un acte artistique, la création est l'objet même de l'art. Dullin a toujours été pour moi un guide, et un homme politique puissant, politique, j'ose le mot, encore que lui, il était resté dans un sentiment anarchiste. Mais, il a ouvert la voie à des vérités d'une grande justesse, quand il parle de la lecture à voie haute, il parle

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

du savoir-faire de l'acteur, c'est très précis, très concret. A travers la pratique de l'École, c'est ce qui filtre, la parole de Charles Dullin. Avec Charles Charras et Monique Hermant que je revois toujours et que j'aime beaucoup, c'est la transmission de cet enseignement. Yves Kerboul avait un chemin précis différent: le mouvement, le corps, le travail du jeu par le corps. Il nous a aidés à nous structurer comme Comédiens.

- Q : Bien on va parler du projet d'Yves : dans un entretien qu'il donne à Théâtre/ Public, il parle de la nécessité pour le théâtre de créer des troupes. L'atelier de la Mie de Pain répond à cette inquiétude ? La légende dit que c'est toi qui as trouvé le nom ? Pourquoi ce nom ? Ensuite, peux-tu parler de la genèse de « *Notre-Dame de Paris* » et de « *Frissons sur le pavé* ».
  
- R : Je crois que le projet d'Yves est surtout le projet des élèves, après les deux ans d'école et l'atelier de troisième année, maintenant, quoi ? Yves était disponible, on a trouvé un lieu de répétitions à l'usine Chaix à Saint Ouen et donc on s'est mis à travailler sur le projet de « *Notre-Dame de Paris* ». Évidemment, on n'avait pas de théâtre, il fallait se produire dans la rue d'où le nom, la Mie de Pain, c'est la nourriture des oiseaux, ceux qui sont dans la rue, qui se partagent le pain. Le nom a été repris par d'autres associations qui s'occupent des sans-abris. On a joué tous les spectacles de ce moment-là sur le parvis de Beaubourg. J'ai noté mes impressions et les recettes des quêtes :  
Samedi 24 juin 1978, première de « *Notre-dame de Paris* », à la suite d'intempéries qui empêchent de jouer sur le Parvis, nous nous replions dans le centre culturel où nous avons répété et nous jouons devant une vingtaine de personnes, recette 120 F Dimanche 25 juin, deux représentations à Beaubourg 370f et 240f etc... Le 28 juin nous faisons deux représentations très difficiles, sous une pluie battante avec des bruits d'enfants et de machines 210F et 100F, Le soir, réunion de tous avec Kerboul, on se partage la recette de 7 représentations 1200F donc 125F chacun, on y passe la nuit et on scelle le compromis d'un engagement de tous pour ce qui semble le départ d'une longue aventure. À ce moment-là il y a : Nelly de Visser, Catherine Aulard, Gilbert Épron, Albert Pigot, Nicole Gros, Dominique Serve-Catellin, Robin Renucci, Michel Deleuil, Gérard Chabanier, Philippe Lavergne autour d'Yves Kerboul.  
En octobre 1978, j'obtiens le concours d'entrée au conservatoire, j'y suis deux cours durant l'année. Je suis encore stakhanoviste car je répète aussi « *Frissons* » je donne en plus 10h de cours à l'école Dullin, les cours qu'Yves ne peut plus assumer, et je répète les « *Brancolis* » avec Gérard Chabanier et Gilbert Épron, c'est une compagnie à trois que l'on tient en plus de l'Atelier de La Mie de Pain. Je suis obligé de renoncer à certaines choses. J'arrivais à faire quelques représentations durant la semaine des Brancolis sur le pavé mais je suis obligé de m'éloigner de « *Frissons* ».

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

- Q : Parlons des « *Brancolis* ». Tu as participé à la recherche des gags, ce spectacle sert de matériel de base pour le spectacle vedette de la compagnie « *Séance-friction* ». Pourquoi chercher sur l'esthétique du clown burlesque ? On sort de l'esthétique du masque, qui est à l'origine des spectacles style « Notre-Dame », « *Les Brancolis* », un spectacle de clowns musiciens, à trois, devient avec « *Séance-friction* » un spectacle choral, qui parlera donc de la société, du pouvoir et de la révolution impossible, une métaphore de l'époque. Comment as-tu vu cette évolution ?
- R : Oh ! Très bien, ça a été le spectacle vedette de la Compagnie et donc je suis fier d'y avoir été pour quelque chose ! De la base de gags à un bon spectacle de chœur comique très efficace.
- Q : Pour finir, quel est l'apport de ces années de formation pour toi ? Tu t'intéresses à l'Éducation populaire à travers le théâtre : l'Association Aria que tu as créée en Corse. C'est une option philosophique puisque ta carrière au cinéma pourrait supposer d'autres choix ?
- R : Après que j'ai eu la chance de tourner pas mal de films au cinéma à la télévision , de jouer au théâtre aussi avec Patrice Chéreau, Antoine Vitez, (j'ai joué trois fois à Avignon dans la Cour des Papes !), en 1998, j'ai eu de nouveau une volonté associative et donc j'ai réuni , j'ai fait appel aux prédécesseurs de toute l'histoire, à ceux qui m'avaient dirigé, à Valréas, au début, à René Jauneau, à Pierre Vial ,à tous ceux de l'école Dullin, Monique Hermant, Charles Charras ( Yves kerboul étant très malade, n'a pas pu) et à mes copains, Gérard Chabanier , Gilbert Épron, je les ai réunis pour une entreprise puissante, similaire à Valréas , mais sans nostalgie, sans passéisme, tourner vers l'avenir pour rassembler des énergies dans un savoir faire et former des élèves et grouper des générations et jouer ensemble. C'est un enjeu politique important avec la construction d'un théâtre qui a eu lieu, là en Corse.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Carte de Catherine Mouchet

Bon, je me lance, un peu au hasard, et avec ton questionnaire, je t'ai fait attendre assez longtemps comme ça.

Le choix de l'école Charles Dullin.

Fait pendant l'été qui a suivi le bac, premièrement, parce que c'était la moins chère, pas seulement par souci d'économie, mais aussi parce qu'il me paraissait attirant de séparer le travail théâtral et l'argent, un peu le contraire de ce que j'ai entendu l'acteur Benoit Poelvoorde raconter ( il était dans une école de dessin, s'appropriait à publier son premier album, a joué dans le court-métrage d'un copain, puis dans son long-métrage ensuite il a eu cette phrase: "Quand j'ai vu ce que je gagnais au cinéma!"). A prendre avec humour, mais c'est tout de même un démarrage différent.

Ensuite le nom de Charles Dullin. Il m'a évoqué une ambition théâtrale. Un travail de troupe. Aussi un travail sur les textes de théâtre que pour le coup je n'ai pas trouvé dans l'école. Mais la notion que tout ça se prépare et se prépare à beaucoup. Et aussi un tempérament, on est acteur parce qu'on a du caractère (et non pas parce qu'on séduit), c'est peut-être dû, en plus de son talent, à son physique, qui n'est pas celui de Gérard Philippe. C'est intéressant d'être particulier. Et donc évidemment en opposition, presque par snobisme, à l'école Florent qui me paraissait pour acteurs narcissiques.

Il me semble y avoir appris plein de choses en ce qui concerne le travail d'ensemble; il me semble aussi qu'elles manquent à beaucoup d'acteurs qui seraient peut-être du coup un peu trop centrés sur eux-mêmes. Par contre, il m'y a manqué le travail sur le texte et l'idée que pour jouer il faut se servir de soi-même, donc il est nécessaire d'apprendre à se connaître et aussi l'idée que le théâtre doit parler du monde, on peut donc se servir de tout, ce que l'on observe tous les jours, ce qu'on lit dans le journal, ce qu'on lit dans un livre, tout cela n'est pas séparé, ce n'est pas seulement un artisanat.

Voilà, ce qui m'attirait au théâtre et qui continue à me motiver dans mon travail, c'est la communication qu'il peut y avoir entre deux acteurs sur scène. Cela m'avait frappé en allant voir une mise en scène de Jean-Louis Barrault quand j'étais au lycée, j'ai eu l'impression que deux acteurs sur scène se raconteraient toujours plus de choses que les deux mêmes personnes au café. Grâce au jeu on arrive à raconter des choses qui ne peuvent pas se dire dans la vie. Et je ne pense pas à des choses particulièrement profondes ou, je ne sais pas archétypales, mais au fait que ce soit amusant d'être à deux devant tout le monde est plein de vie, libère d'un certain empêchement habituel. Il peut y avoir une petite grâce la dedans. Et je pense que le spectateur l'apprécie.

Je laisse mes anciens amis de La Mie de Pain parler de Beaubourg et du Forum des Halles qui ont vraiment été un lieu formidable à l'époque pour faire ces petits spectacles puisque ce sont eux qui en ont eu l'idée, je n'ai fait que suivre.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Elisabeth, dis moi un peu plus ce que tu voudrais, je suis prête à y réfléchir, d'ici là, amitiés,  
Catherine.



**Catherine Mouchet en el paper de Blancaneus**

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## Pàgina Web de André Gintzburger

### QUI SUIS-JE?

#### Un vieux monsieur de 84 ans

C'est à l'Automne de 1970 que j'ai commencé à rédiger systématiquement des compte-rendus sur des spectacles vus par moi la veille au soir.

Ces « critiques » n'ont jamais été publiées. Je les écrivais à usage interne. Cela ne signifie pas bien entendu que j'aie commencé seulement à 47 ans à m'intéresser au théâtre. Mais je ne peux pour la période antérieure me fier qu'à des souvenirs. Beaucoup sont personnels. Ils feront l'objet d'un éventuel roman auto-biographique racontant sous le titre « l'indifférence et la curiosité » mon parcours singulier à travers les méandres de la vie.

Un certain théâtre, qui passe par Charles Dullin, André Clavé, Jean Marie Serreau, Roger Blin, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Vauthier, Sacha Pitoeff grâce à qui j'ai découvert comment il fallait jouer Tchekhov, et puis plus tard Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Roland Dubillard et sa « metteuse en scène conflictuelle Arlette Reiner », André Cellier qui refusait d'arrêter de jouer « QUE FEREZ VOUS EN NOVEMBRE ? » de René Ehni en Mai 68 alors que toute la profession se mettait en grève parce qu'il lui semblait que l'œuvre était prémonitoire des lendemains qui se sont révélés, y est lié. Ce qu'on appelle « le boulevard » en est absent. Pour quelle raison prenais-je ces notes ?

Mon métier étant d'organiser des tournées dont l'ambition avait été dès 1953 de promouvoir à travers la France, et puis bientôt l'Europe et le monde, ce qu'on appelait l'Avant – garde, c'est à dire selon la boutade de Ionesco « ce qui marche en avant du gros des troupes », il fallait bien que je voie des spectacles.

Je le faisais donc par devoir professionnel, mais aussi par plaisir. Rêvant d'une société différente, longtemps étayée sur le modèle d'un communisme idéalisé, mon repère essentiel de jugement était politique. Mais pas seulement. J'entendais qu'un discours me soit tenu, pas forcément un message allant dans le sens de mes convictions. D'ailleurs les nécessités de mon métier m'obligeaient parfois à composer dans mes choix avec mes rêves d'un autre avenir humain.

Cela ressort de certains carnets de voyages que je crois utile de glisser au milieu de ces critiques, ne serait ce que pour expliquer des trous dans mes explorations de spectacles. Je les crois d'ailleurs croustillants.

Le label « avant garde » était devenu obsolète au moment où je commence cette relation écrite car la mouvance avait changé de nature, le « pouvoir » ayant cessé d'être celui des auteurs écrivant dans la sérénité de leurs solitudes et livrant leurs œuvres écrites à des serviteurs chargés de les rendre vivantes : depuis les « assises de Villeurbanne organisées en Mai 1968 par ceux qui allaient devenir les barons de la décentralisation une tendance s'était dessinée : Désormais le POUVOIR serait aux CRÉATEURS c'est à dire aux metteurs en scène et aux dramaturges, à charge pour eux de livrer à « LEURS » publics des « relectures » de leurs crus des choses écrites.

Il a bien fallu que j'accepte cette ligne de force. Vous verrez à travers des commentaires a-posteriori, comment au fil de ces petits textes mon

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

enthousiasme des années 71 est allé s'estompant jusqu'au jour où, en Juillet 1999, j'ai mis un point final à cet hommage à ma mémoire d'un théâtre que j'avais aimé.

André Gintzburger

22.07.82 - 22 h 30. Sous un chapiteau de l'Île Piot, le Théâtre de LA MIE DE PAIN joue SÉANCE FRICTION devant une cinquantaine de personnes, ce qui me paraît bien, vus le lieu et l'heure. Ils sont huit, cinq garçons et trois filles, du moins je crois, car il y a au moins une personne au sexe ambigu... En moins fou, c'est le CONCERTO du 4 L 12. En moins poétique aussi. La dimension n'est pas la même. Mais on rit. Les gags sont nombreux et drôles. Ils ne sont jamais « faciles ». D'un autre côté, avec cette équipe, le concert a vraiment lieu. Il est court mais tous savent jouer de la flûte. C'est une troupe à suivre.  
et puis je suis parti en vacances.

20.07.83 - 22 h 30. Revu SÉANCE FRICTIONS par le Théâtre de la Mie de Pain. Retrouvé la folie tellement appréciée l'an dernier. La comparaison avec le CONCERTO du 4 Litres 12 s'impose évidemment avec, toutefois, je ne sais à quoi ça tient, quelque chose de plus profond -je l'écris sans rire- chez Massé et ses amis. Mais c'est vraiment très drôle, parfaitement assumé et très justement connoté si on imagine que les modèles du groupe seraient de véritables musiciens d'orchestre.

05.12.83 - De fil en aiguille, cela fait trois fois que je vois le SÉANCE FRICTIONS de la MIE DE PAIN, et je dois dire qu'à chaque fois, j'ai été ravi. Mais cette fois-ci, À DEJAZET, sur la scène de théâtre à bonne communication, mêlé à une assistance nombreuse et chaleureuse sans flagornerie, j'ai vraiment pris mon pied. Les trajectoires des personnages, chacun campé dans sa caricature allant jusqu'à l'absurde, mais très intelligemment défini dans son caractère précis, sont irrésistiblement drôles, peut-être parce que quelque part tout le monde est méchant ou con avec, chez les femmes, une forte connotation de frustration sexuelle et, chez les hommes, une réelle propension au style macho. On sait que cette faune compose un petit orchestre. Le plus intéressant est évidemment le rapport de ces exécutants à leur chef. Dans le combat sans merci qui s'engage entre eux et lui, ils n'ont de cesse que de l'abattre. La folie de la liberté conquise les entraînera aux plus extrêmes délires. Mais le dirigeant finira par leur manquer. Et ils le ressusciteront. Ceci est la lecture au premier degré. Il y en a sûrement d'autres au niveau de chaque itinéraire, qu'on sent richement nourri de l'intérieur par ces garçons et filles qui prennent visiblement plaisir à jouer cela pour la 180ème fois !!!  
Ils annoncent un nouveau spectacle. Espérons qu'il sera à la hauteur.

23.06.84 - SEUL... LES REQUINS a d'abord un mérite: à l'heure où d'autres s'encombrent sous le matériel et les moyens audiovisuels techniquement compliqués, C'EST DU THÉÂTRE. Sept actrices et acteurs y sont en danger, quatre-vingt-dix minutes durant, physiquement, sur une scène, face à un public qu'il leur faut conquérir PAR LA SEULE VERTU de leurs talents vivants. Et ce pari-là, LA MIE DE PAIN le tient superbement. Chacun de ses membres exécute SA partition sans une bavure, sans une hésitation, sans une

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

déperdition de rythme, alors que l'exercice est éminemment périlleux, difficile, fragile. Il doit arriver qu'à certaines représentations, la mayonnaise puisse ne pas prendre. Mais à celle où je me suis trouvé, tout a fonctionné au quart de tour et je n'ai point cessé de rire d'un bout à l'autre.

Certes, on peut dire que l'entreprise manque de contenu. SÉANCE FRICTION posait, à travers les rapports entre les membres d'un orchestre réduits au dénominateur des petites manies humaines, et leur chef abusif, la question du POUVOIR. Ici, une petite troupe théâtrale enfermée au troisième sous-sol sous la Villette depuis plusieurs années, est découverte par un archéologue des temps futurs en exploration dans les cavernes préhistoriques parisiennes. Le metteur en scène est terrorisé par une espèce de vedette abusive complètement fossile, flanquée d'un valet homosexuel, gardien jaloux des prérogatives de sa maîtresse. Chaque membre du groupe poursuit SON fantasme, est enfermé dans SON univers et, même à l'intérieur de l'équipe, la communication ne passe pas. Aussi le jeu auquel se livrent les acteurs est-il celui d'un conflit permanent de chacun avec les autres. Oubliés du monde vrai, ces gens de théâtre vont être découverts comme des phénomènes et, eux qui s'étaient habitués à répéter sans cesse pour un non public absolu, retrouvent une vocation commune en s'apercevant qu'ils vont avoir des spectateurs.

Quelque part, la question posée, celle de la vanité du théâtre, peut ne pas sembler importante. Quelque part, cette répétition permanente d'un seul texte, SEUL... LES REQUINS, inlassablement, sans que jamais le réalisateur puisse faire passer son courant, peut sembler gratuite. Pourtant, l'incommunicabilité n'est pas une chose innocente. Et poser la question de l'utilité du théâtre n'est pas seulement un acte de farceurs. Surtout quand les thèmes effleurés le sont à l'aide d'un jeu d'une folie totale. J'ai, bien sûr, pensé au 4 LITRES D12, dont LA MIE DE PAIN se montre ici encore, et plus qu'avec SÉANCE FRICTION, la petite sœur tout aussi cinglée, tout aussi virtuose, peut-être plus précise.

À travers le burlesque débridé des actes, qui sont tous dingues dans le détail, avec un foisonnement imaginatif constamment renouvelé, sans trous, sans temps morts, avec des provocations vulgaires soigneusement maîtrisées pour ne pas aller trop loin, on a l'impression de respirer la poussière d'un théâtre en ruines, en loques, incapable de sortir de l'éternelle querelle des anciens et des modernes. Il y avait longtemps que je n'avais pas vu remettre en question LA CULTURE. Au contraire, les autres l'interrogent avec avidité. LA MIE DE PAIN renoue avec le courant qui la CONTESTAIT. Le contenu de SEUL... LES REQUINS, ne saute pas d'emblée aux yeux mais je le crois profondément corrosif, car mettre en cause la culture d'une société, c'est s'attaquer à la Société elle-même, au-delà du jeu politique, au niveau des racines.

16.04.85 - LA MIE DE PAIN a retravaillé SEUL.. LES REQUINS, dans le sens de la clarification de l'anecdote. Surgit ainsi devant notre imagination beaucoup plus clairement, et, pourrait-on dire, avec logique, l'aventure de cette troupe de théâtre ensevelie depuis des siècles sous le sol de Paris, répétant sempiternellement la même œuvre pour un public inexistant, se nourrissant de rats, et symbolisant un microcosme de société burlesque, caricaturée à l'extrême dans une outrance des maquillages et de la gestuelle quasi-clownesque.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

Chaque acteur de la troupe a choisi et retravaillé son personnage en profondeur. Chacune de ces compositions est un petit chef-d'œuvre, mais la plus remarquablement juste est celle de Gilbert Epron, qui campe un régisseur sachant tout bricoler avec un brio et une exactitude extraordinaires. Mais remarquables aussi sont les prestations de Léa de Coulanges, en vedette autoritaire qui terrorise tout le monde, de Gérard Chabanier en serviteur homosexuel de cette vedette, exécuteur de ses basses œuvres, de Philippe Barrier en administrateur de la troupe, de Laurent Carouana en metteur en scène dépassé par sa tâche et poursuivi par sa mère abusive et nymphomane, Élisabeth Cauchetiez qui a dû trouver là une thérapeutique pour contrer sa timidité, sans oublier Jean-Marc Molines en vieux savant enfermé comme Diogène dans quelque chose qui n'est pas un tonneau, mais c'est tout comme. L'irruption dans cet univers absurde, mais structuré, d'une civilisation postérieure sera fatale à ces fossiles qui joueront jusqu'à la mort le cinquième acte de leur tragédie, pour la première fois devant un immense public, celui des médias nouvelles.

Réflexion sur la condition humaine à travers celle du théâtre, SEUL... LES REQUINS classe LA MIE DE PAIN à un très haut niveau culturel, même si certains peuvent adhérer moins que d'autres à l'anecdote et parler de « science-fiction » minimisante, alors que le propos va bien au-delà.

07.12.85 - Il n'est évidemment pas question de juger définitivement un spectacle que j'ai eu le privilège de voir, deux mois avant sa présentation à la presse et au grand public, à un moment du travail que les intéressés eux-mêmes décrivent comme un tremplin.

TERMINUS HOPITAL montre dans une clinique quatre malades affreux jojos, qui sont surveillés par une infirmière garde-chiourme au service d'un médecin fou qui cherche la Panacéïne, médicament qui guérira tous les maux. Un camelot croque-mort intervient épisodiquement pour vendre aux moribonds ses cercueils.

Si j'ai bien compris la méthode de travail de LA MIE DE PAIN, chacun a cherché à travers sa réflexion et des improvisations sa propre trajectoire, et même a inventé son personnage. Yves Kerboul n'est intervenu que pour mettre de l'ordre dans ce qui, sans son œil arrivé neuf au terme de ces exercices, risquerait de n'être que salmigondis. Force est dès lors de constater que l'inspiration n'a pas baigné tous les protagonistes au même niveau. L'un d'eux, Philippe Barrier, se détache nettement. Il a composé un personnage de paysan sourd à tout, sauf aux bruits de sa campagne, qui est d'une très jolie poésie. Souffre-douleur des autres, il encaisse tous les coups avec sérénité. Peut-être pourrait-il faire plus sentir encore que sa philosophie est enracinée dans sa terre à laquelle il est viscéralement lié. À un moment, il devient lui-même végétal. Ses pieds s'incrustent dans deux pots et ses oreilles se transforment en feuilles de chou. Je regrette qu'il interrompe ensuite cette mutation pour virer à l'animal. Son apparition en poule est moins rare.

Les autres ne m'ont pas paru avoir déjà trouvé des personnages forts et, dans ce domaine, la plus faible est certainement Léa Coulanges, dont j'attendais mieux après ce qu'elle a su faire dans SÉANCE FRICTION et SEUL... LES REQUINS. En vérité, il n'est pas facile d'échapper à la vulgarité quand on

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

campe un personnage de femme au ventre gonflé, qui se soulage périodiquement en pétant. Mais soit, le parti serait tenable si une transposition intervenait quelque part, ou une dimension. Il faudrait une HÉNAURMITÉ UBUESQUE, au lieu de quoi elle joue minaudière, rieuse, en complet contre-emploi, gamine, ce qui pourrait être drôle si elle l'assumait. Seulement ce n'est pas le cas, et quand elle cause, ça ne passe pas du tout.

Parlons d'ailleurs un instant de ce problème du verbe dans le spectacle. À mon avis, dans le travail que va faire la troupe maintenant, il faudrait au maximum remplacer le texte dit par d'autres choses, car si tous excellent dans la maîtrise de la gestuelle, ce n'est pas le cas dans celle de la parole. Et d'abord parce que ces textes n'ont pas de vertu poétique. LA MIE DE PAIN manque d'un écrivain. Si elle veut abandonner le spectacle purement visuel, elle ne peut se contenter de dire les mots qui sont venus à chacun au hasard des improvisations. Il faut que quelqu'un lui imprime un style. Entre-temps, moins elle parlera et mieux ce sera.

Mais continuons à faire le tour des « malades ». Je mets le mot entre guillemets, justement parce qu'ils ne m'ont pas paru très malades, les uns et les autres, et Léa, notamment, à part ses gonflements intestinaux, m'a semblé avoir une belle santé. Aucun ne paraît jamais souffrir. Peut-être serait-il bon, sans aller jusqu'à rendre l'entreprise lugubre, qu'ils en donnent le signe, de-ci, de-là. L'infirmière autoritaire Marie-Noëlle Bordeaux règne sur des mourants et non pas sur des collégiens facétieux! Je n'ai pas grand-chose à dire sur ce que font Gérard Chabannier, clown expert en l'art des niches à faire aux autres, dont la composition ne m'a pas paru très riche, et Jean-Marc Molinès, qui s'est enfermé dans un rôle de dingue qui se prend pour une moto. L'exploration de son univers est limitée, et il ne peut rien faire que tout le temps la même chose. Je crains pour lui que son idée de départ ne soit pas très bonne.

Tel est donc le petit monde de farceurs sur lequel règne l'infirmière revêche, acariâtre, méchante, secrètement tourmentée par un penchant sexuel violent pour son patron. Je crois que Marie-Noëlle Bordeaux ne va pas assez loin dans sa caricature à double face et qu'elle a encore quelque chose à trouver, entre autres dans le domaine du maquillage. Tel qu'il est, ce personnage, au demeurant pas très original au niveau de la conception, est un peu terne. Je le voudrais plus... moins... je ne sais pas quoi, mais quelque chose.

Gilbert Epron est le médecin-chef génial et cinglé. Je crois que j'aimerais que sa folie soit plus froide, qu'il se souvienne davantage du chef d'orchestre de SÉANCE-FRICTION. Ici, il est trop agité, excité, paroxystique. Il n'est pas inquiétant, et les remèdes qu'il inflige à ses patients appartiennent trop à l'univers des clowns, et d'ailleurs sont insuffisamment différenciés.

Cela m'amène à parler des accessoires. Il y en a beaucoup et sans doute trop, et ils ne sont pas assez personnalisés, si j'ose dire. En retravaillant, de même qu'on éliminera des mots, on devrait en supprimer bon nombre ?

Le septième de la bande, Laurent Carovana, est sur la bonne voie dans sa recherche du personnage du représentant de la firme des pompes funèbres. Il pourrait sans doute jouer davantage de la contradiction entre son métier, qui l'oblige à une austère composition de façade, et son côté bellâtre gominé séducteur. Pourquoi n'essayerait-il pas de troubler l'infirmière, par exemple ? Son texte à lui n'est pas mal écrit, et il a un beau morceau de bravoure quand il vante comme un camelot les mérites de la marchandise qu'il vend. Ce moment

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

arrive malheureusement un peu tard dans le spectacle et semble en partie une redite à cause des approches antérieures, où il a trop déploré son propos. De toute manière, même mieux écoutable, lui aussi parle trop et il doit se faire hara-kiri sur ce plan avec courage. Pour lui aussi, d'autres voies d'expression sont à explorer. Voilà pour le détail.

Pour le fond, je crains -je ne sais pas, peut-être que je me trompe- que l'équipe n'ait pas vraiment approfondi son propos dramaturgiquement, ne se soit pas demandé ce qu'elle voulait dire à travers le sujet choisi. Non que j'attende une leçon du spectacle. Mais tout de même, le choix de l'univers hospitalier annoncé clairement dans le titre et à travers le représentant de la Maison Granier comme l'antichambre de la mort, n'est pas innocent. Quand on cite en exergue la phrase de Woody Allen, « Bien sûr que je ne crois pas à une vie future, j'emporterai quand même des sous-vêtements de rechange », c'est qu'on a une idée qui n'est pas seulement d'accumuler les gags pour faire rigoler le public. Je crois qu'au stade actuel du travail, il faut considérer que chacun, à la mesure de son imagination, a apporté un matériau de base. Celui de Philippe Barrier est presque à conserver tel quel. Y toucher trop risquerait de le gâcher. Les autres ont besoin de se prendre la tête à deux mains « politiquement » et de réfléchir à pourquoi ils font ci et ça. Pour l'instant, le spectacle tel qu'il est a ses drôleries. On ne s'y ennuie pas. La troupe s'y déchaîne dans une folie qui trouvera, je n'en doute pas, sa rigueur, son exactitude, son professionnalisme avec quelques représentations. Mais ce n'est pas un spectacle IMPORTANT. Il n'est pas trop tard pour transformer l'essai.

23.11.91 - De spectacle en spectacle, j'ai assisté à la dégradation de LA MIE DE PAIN. STAR JOB contenait un discours sur le sort réservés aux jeunes de notre temps qui tombait à point et certains moments étaient forts, mais déjà une certaine complaisance au scatologique et, il faut bien le dire, à la vulgarité, entachait le propos qui n'en avait pas besoin pour délivrer son message d'un monde impitoyable, où seuls surnagent les plus féroces des battants. À laisser chacun s'exprimer devant l'examineur supposé avec sa nature profonde, Yves Kerboul n'a pas fait son métier de flic juguleur. Il a trop laissé s'exprimer d'une manière au-dessous de la ceinture certains acteurs, à qui il aurait fallu vigoureusement interdire l'expression d'une libido sans universalité.

Il a été encore plus faible avec LES PLOMBS D'OR. Déjà, le thème retenu était loin d'être aussi intéressant que le précédent. Mais bon, la notion provocatrice en ces temps écologiques, d'un trophée délivré au chasseur le plus méritant n'était pas insignifiante. Hélas, dans le spectacle, l'argument est à peine une toile de fond. On n'a pensé qu'à faire rire, ce qui est le meilleur moyen de ne pas y parvenir, à travers des gags qui sont tous tellement téléguidés qu'on en connaît la chute à tous les coups d'avance, ce qui les désamorce. Le seul qui m'ait surpris, c'est quand le projecteur dans lequel on a mis le poulet à rôtir s'enflamme, parce que, on s'attend bien à ce que le poulet crame, mais pas à ce qu'il foute le feu au four ! Comment est-il possible qu'un vieux routier comme Kerboul ne leur ait pas dit qu'un gag attendu n'en est plus un...

Et comment a-t-il pu laisser Laurent Carovana incarner ce personnage repoussant et repoussoir de chef machiniste feignant, vicieux, glouton, odieux, caricature outrée de personnages existant certes, mais pas à ce point, et n'étant de toute manière connus que d'un certain nombre de professionnels de

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

notre bord. Ici, la vulgarité est poussée à son comble, elle rase le dessous des pâquerettes. Je la trouve sans intérêt aucun. De surcroît, elle ne provoque chez moi aucune répulsion, ce qui serait une qualité. Je la contemple navré, c'est tout.

Gérard Chabanier a quelques bons moments quand il sniffe n'importe quelle poudre et s'éclate ensuite avec tout ce qu'il sait faire. Mais son burlesque vire vite à l'agitation. Stéphane Gallot, en Arabe souffre-douleur esclave obéissant mais qui ne fait jamais rien comme il faudrait, a plus de consistance dans son personnage. Il tire une petite épingle de ce jeu digne des plus médiocres cafés-théâtres. Son appétit de culture est estimable, et l'assassinat par lui de la poupée Desdémone à la fin pourrait être un grand moment si ce qui précède ne le desservait pas tant.

Ajoutons que le texte est important dans ce spectacle. On y cause beaucoup, sans poésie, sauf en citations. Quand Gérard commence son discours, on espère un instant qu'il le rendra quelque part inintelligible, qu'il y aura une transposition. Mais non. À part qu'il parle vite, on comprend tout.

Bref ce « produit » n'est ni fait ni à faire, et surtout il rend éclatant le fait que LA MIE DE PAIN a perdu ses meilleurs éléments: Élisabeth Cauchetiez qui avait tant de poésie, Philippe Barrier qui trimballait son contrepoint lunaire sur le burlesque.



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990  
Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## FOTOS PERSONALS DELS ESPECTACLES

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...



Élisabeth Cauchetiez en el paper de Blancaneus i Cécile Boyer al Festival de Sitges, octubre 1981

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990  
Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

(pàgina següent) ... Élisabeth Cauchetiez en el paper de Huguette Grue,  
en l'espectacle "*Séance-Friction*"

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...







Élisabeth Cauchetiez en el paper de Ginette Boudache, en l'espectacle "*seul ... les requins !*"

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

CE THÉÂTRE QUE NOUS FAISONS...EL THÉÂTRE DE LA MIE DE PAIN, UNA EXPERIÈNCIA DEL TEATRE DE L'ACTOR-DRAMATURG  
EN EL CONTEXT DE LA CREACIÓ COL·LECTIVA, 1979-1990

Elisabeth Cauchetiez

Universitat Rovira i Virgili

Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg

Élisabeth Cauchetiez

ISBN: ... /DL: ...

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

## BIBLIOGRAFIA

- ABELLAN, Joan (2007), *La dramaturgia escrita de la Companyia Els Joglars*, U.A.B.Tesi Doctoral, Barcelona.
- ALBERONI, Francesco (1982), *Enamoramiento y Amor*, Gedisa, Barcelona.
- ARENDDT, Hannah (2005), *La condición humana*, Pardós, Barcelona.
- ARSUAGA, Juan Luis (2001), *El collar del neandertal*, Random House Mondatori, Barcelona.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (1985), *Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries-Contrastes, Cazilhac.
- BECK, Julian (1978), *La vie du théâtre*, Gallimard, Paris.
- BERNARD, Michel (1995), *Le corps*, Éditions du Seuil, Paris.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción, criterio y bases sociales del Gusto*, (edició original francesa ,1979) Taurus, Madrid.
- BRECHT, Bertolt (1973), *Escritos sobre teatro*, volums 1,2,3, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- BRETON, André (1971), *Arcane 17*, Jean-Jacques Pauvert, Paris.
- BROOK, Peter (1977), *L'espace vide*, Seuil, Paris.
- CORNAGO, Óscar (1999), *La vanguardia teatral en España (1965-1975) Del ritual al Juego*, Visor, Madrid.
- DE JOMARON, Jacqueline (1989), *Le théâtre en France*, vol II, Armand Colin, Paris.
- DELGADO, Maria (2003), *"Other" Spanish theatres*, University Press, Manchester.
- DULLIN, Charles (1946), *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Odette Leutier, Paris.
- DURAND, Gilbert (1984), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris.



Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris.

FREUD, Sigmund (2011), *La interpretación de los sueños*, llibre 2, Alianza editorial, Madrid.

FRIEDEL, Christine (1981), *Le bal, sur une création collective du théâtre du Campagnol*, Imprimerie de la Vigie, Dieppe.

FROMM, Erich,  
- (1979) *La Por a la llibertat*, El Cangur, Barcelona.  
- (1976) *Marx i Freud*, El Cangur, Barcelona.

GINTZBURGER, André (2010), *L'indifférence et la curiosité*, L'Âge d'homme, Lausanne.

LECOQ, Jacques,  
- (1997) *Le corps poétique*, Actes-sud papiers, Arles.  
- (1987) *Le Théâtre du geste*, Collection "Mimes et Acteurs", Bordas, Paris.

LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic theatre*, Routledge, Abingdon.

MAKEIEF, Macha (1989), *deschamps deschiens*, Librairie Séguier Archimbaud, Rennes.

MASON, Bim (1992), *Street theatre and Other outdoorperformances*  
Routledge, London.

MURAKAMI, Haruki (2010), *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Belfond, Paris.

NIETZSCHE, Friedrich (1949), *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris.

PASSERON, René (1981), *Recherches Poétiques, La création collective*  
Clancier-Guénaud, Paris.

PAVIS, Patrice,  
- (1980) *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions sociales, Paris.  
- (1996) *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris.  
- (2004) *Le théâtre contemporain*, Armand Collin, Paris.

PEILLON, Vincent (2008), *La Révolution française n'est pas terminée*  
Éditions du Seuil, Paris.

PROUST, Sophie (2006), *La direction d'acteurs*, L'Entretemps Éditions, Vic la Gardiole.

Universitat Rovira i Virgili  
Le Théâtre de la Mie de Pain, una experiència de l'actor-dramaturg  
Élisabeth Cauchetiez  
ISBN: ... /DL: ...

SALMON, Christian (2008), *Storytelling, la màquina de fabricar històries y formatear las mentes*, Península, Barcelona.

SARTRE, Jean-Paul (1992), *Un Théâtre de situations*, Folio- Essais, Gallimard, Paris.

TURNER, Victor,  
- (1982) *From ritual to theatre*, PAJ publications, New-York.  
- (1988) *El proceso ritual*, (edició original anglesa 1969), Taurus, Madrid.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1983), *De la certesa*, Edicions 62, Barcelona.

## ESTUDIS I ARTICLES

*Théâtre/public*, números 28-29 i número 45, "Comédiens", Revue bimestrielle publicada pel Théâtre de Gennevilliers juliol-agost-setembre 1979, maig-juny 1982.

*Théâtre/ public*, número 42, "L'action culturelle à son tournant", Revue bimestrielle publicada pel Théâtre de Gennevilliers, novembre-desembre 1981.

*Théâtre/ public*, número 100, "Et maintenant, MR Brecht, quelle est votre occupation ?" Revue bimestrielle publicada pel Théâtre de Gennevilliers juliol-agost 1991.

*Revue Esprit*, Número 6, Théâtre et création collective, Juin 1975, Paris.

*Théâtre acteurs*, numero 3, Revue mensuelle du théâtre, març 1982, Acteurs SARL, Marseille.

*Théâtre/ public*, numero 46-47 "Shakespeare", Revue bimestrielle publicada per el Théâtre de Gennevilliers, juliol-octubre 1982.

*Estudis Escènics*, 39-50 (2013), Article de Francesc Massip  
<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/266831>

## MATERIAL Théâtre de La MIE DE PAIN:

- Programes i dossiers de premsa de la companyia.
- Programes dels festivals i de les programacions de les sales i actes de les gires 1979-1990.
- Testimonis de Marie-Noëlle Bordeaux, Gilbert Épron, Jean-Marc Molinès, Robin Renucci, Catherine Mouchet .
- Pel·lícula TV3- Catalunya " *Séance-friction* ", Casa de la Caritat, Festival Grec 1984.
- André Gintzburger, [http:// histoire-du-theatre. over-blog.or](http://histoire-du-theatre.over-blog.or).