

Rencontre avec

Thierry Seguin, directeur du Centre national de création adaptée (CNCA) de Morlaix.

Thierry Seguin explique les grandes étapes qui ont mené à la création du CNCA, né de la nécessité de penser un dispositif d'accueil pérenne pour les comédiens et des comédiennes associés à la troupe de théâtre de l'Entresort, dirigée alors par la metteuse en scène Madeleine Louarn. Il est question d'esthétique et de création contemporaine dans cet entretien, ainsi que des enjeux sociaux et politiques que pose la professionnalisation des artistes en situation de handicap.

Entretien réalisé par Maud Verdier (Université Paul Valéry de Montpellier 3 / Praxiling UMR 5267) le 8 octobre 2022 à La Bulle Bleue, à Montpellier.

Transcription de l'entretien vidéo.

Ne pas citer sans autorisation préalable de la direction du numéro.

Maud Verdier

Thierry Seguin, merci beaucoup d'avoir accepté cette invitation de venir témoigner de la création du Centre national pour la création adaptée dans le cadre de la publication de la revue du *Sociographe* qui porte sur la professionnalisation des artistes en situation de handicap dans le champ des arts vivants. Vous êtes à l'origine du Centre national pour la création adaptée qui a été inauguré en 2021 à Morlaix. Auparavant, vous avez administré pendant plusieurs années le Théâtre de l'Entresort. La compagnie est dirigée par Madeleine Louarn, qui est alors conventionnée avec l'ESAT Morlaisien Les Genêts d'or. Le Centre national pour la création adapté est né de la nécessité de penser un dispositif d'accueil pérenne pour les comédiens et des comédiennes qui sont associés à la troupe de théâtre de l'Entresort.

Le centre s'organise en quatre axes : une troupe permanente avec un phalanstère d'artistes, un centre national de création, un centre d'action artistique et un centre de la recherche. Dans la présentation du

projet du CNCA, vous insistez sur le fait qu'il s'agit, pour les équipes, de viser une « institution humaine ». Et vous écrivez « l'art ne peut exister sans un environnement qui protège, pérennise et donne à voir et à penser. C'est ce rôle qui incombe au Centre national ». Cette idée est mise en pratique, très concrètement. En effet, le CNCA est aussi un espace architectural tout à fait singulier, avec une architecture évolutive et une grande attention portée dans les élaborations des espaces à la spécificité des personnes et des activités.

Alors, une première question. L'histoire de l'émergence de ce lieu est intéressante car elle est le résultat de voisinage avec d'autres disciplines, d'autres créateurs et en même temps le désir de continuer l'aventure initiée avec Madeleine Louarn. La question est la suivante : est-ce que votre projet institutionnel a évolué au fil de son élaboration ? Est-ce que vous avez été amené à évoluer par rapport à votre positionnement de départ ?

Thierry Seguin

Oui, on peut dire que c'est une évolution constante. Le premier paradoxe, à un moment où on critique énormément l'institution, c'est de revendiquer une institution. Il y avait là, par rapport à l'actualité, une forme de décalage. Mais nous, l'institution c'est ce qui permet la durée et qui permet quelquefois aussi la mésentente sans que le projet n'explode, qui permet de protéger et incontestablement aussi de contribuer à l'émergence de ces pratiques qui ont besoin d'un cadre institutionnel, une institution culturelle pour pouvoir vraiment exister dans la durée et le temps. Donc, on revendiquait l'institution. En même temps, c'est une institution profondément atypique : certes, c'est un centre national et la France a plusieurs outils pour aider le développement de secteurs, le Centre national de la danse ou des arts plastiques, par exemple. Là, c'est un centre national qui est moins axé sur une discipline que sur une particularité. En plus, il n'est pas au cœur de l'Île de France. Il est désaxé puisqu'il est à Morlaix, l'endroit où nous avons commencé cette pratique. Et je trouve d'ailleurs qu'il y avait une modernité de la part du ministère des Collectivités territoriales de nous accompagner alors qu'on est désaxé à plus d'un titre. Mais du coup, cette institution est très particulière.

Elle nous amène à la penser au fur et à mesure, au fil de l'eau, et progressivement, elle évolue par petites touches. Elle évolue aussi au fur et à mesure de la façon dont elle est perçue par l'extérieur :

l'institution, ce n'est pas quelque chose d'arrêté, de figé, c'est quelque chose qui naît aussi du dialogue, dans le contexte dans lequel elle se développe. Ce qu'on a vu, c'est l'énorme espoir que ça pouvait revêtir, c'est un espoir qui est apparu au-delà des frontières françaises. Très vite la Suisse, la Belgique, mais plus loin, par exemple la Corée, ont vu là, dans la politique culturelle française, quelque chose d'osé, mais qui correspondait à l'émergence de pratiques atypiques, de plus en plus fréquentes sur les plateaux, dans les musées, dans les médias. Et du coup, il ne faut surtout pas que cette institution soit trop figée : elle va progressivement évoluer en fonction de ce contexte.

Maud Verdier

Quels ont été vos appuis au départ ? Ce centre a nécessité plusieurs années avant de voir le jour.

Thierry Seguin

Oui, parce qu'on n'a pas créé quelque chose qui a un équivalent. Il faut accepter la nécessité du temps long. Avant de le créer, il a fallu beaucoup d'allers-retours, d'échanges, de travail. Depuis l'installation, en octobre 2021, aujourd'hui il y a près de douze mois d'écart, et là, déjà, on voit à quel point les choses ont bougé. Je pense qu'il va falloir plus de cinq ou six ans avant de vraiment totalement l'installer. Ce qui a fait beaucoup bouger aussi c'est le fait qu'on a découvert des questions immédiates qui étaient partagées par l'ensemble de ces pratiques en France et à l'étranger. La question de la formation, mais aussi la question du besoin criant de connaissances. On avait des productions de connaissances, soit à travers des études, soit à travers des expériences, mais dans le fond, elles n'avaient pas une maison commune pour les rassembler. C'est peut-être aussi l'intérêt de faire une institution : cette maison commune peut rassembler toutes ces pratiques, toutes ces réflexions et aider à la connaissance de ces pratiques. C'est ce qui donnera aussi le socle des formations qui sont de plus en plus demandées. C'est une demande très massive, et vous ne pouvez pas faire de cette masse une formation. Il faut commencer à se dire : est-ce qu'on forme les interprètes ? Est-ce qu'on forme les accompagnants de ces interprètes, est-ce qu'on forme les décideurs aussi qui vont programmer et décider dans les collectivités ces enjeux ? D'emblée, vous voyez que ce n'est pas la même question de formation qui se pose. On est au commencement. La question est brute, et

beaucoup plus importante qu'on ne le pensait. En fait, comme elles étaient jusqu'à présent isolées, on découvre à quel point ces pratiques étaient aussi nombreuses et aussi intéressantes.

Maud Verdier

Il y a du théâtre, de la musique, plusieurs pratiques mais le Centre est d'abord adossé à une compagnie de théâtre [Catalyse] ou adossé à un ESAT.

Thierry Seguin

Très vite, on s'est rendu compte que la place de Catalyse était un point de départ. On avait ce travail de vingt-huit ans avec ces comédiens handicapés mentaux dans le terrain du théâtre, avec principalement, par exemple, Madeleine Louarn et Jean-François Auguste. C'était un point de départ. Le Centre national n'était pas que sur les disciplines du théâtre. On embrassait beaucoup plus d'autres pratiques. Très vite, on a découvert l'importance de la danse, de la musique, des arts plastiques. Cela va se traduire bientôt dans les accompagnements qu'on va faire, les grandes expositions qu'on va organiser. Cette pluridisciplinarité s'est très rapidement imposée.

On a découvert aussi une tout autre pratique. Il y a une nouvelle génération d'artistes qui s'intéressent à ces manières de faire, qui proposent des angles d'approche totalement différents. Je pense par exemple à quelqu'un comme Eric Minh Cuong Castaing [NDLR : le spectacle *Forme(s) de vie* est programmé au CNCA en mars 2023]. Il n'est pas adossé à un ESAT. Il intervient dans le terrain médical, « sous prétexte » du soin, mais pour lui, le soin n'est pas en soi un obstacle, un refus. Il est prêt à intervenir comme artiste pour apporter du soin à quelqu'un qui va être souffrant. Et il en fait ensuite un spectacle. C'est une manière de faire qui est totalement différente des générations précédentes auxquelles j'ai appartenu avec Madeleine. Mon compagnonnage avec elle dure depuis plus de 28 ans. On ne se posait pas du tout la question, comme cette nouvelle génération peut se la poser. Il y a là une énorme diversité de pratiques qui est très intéressante et chaque fois qu'on rencontre des artistes, on découvre d'autres manières de penser les choses. C'est la grande leçon : découvrir qu'en fait, il y a une multitude de pratiques très intéressantes.

On pourrait se dire que dans une institution sur la création adaptée, il ne va pas y avoir grand-chose à faire. C'est tout le contraire. En fait,

on découvre un univers extrêmement riche et qui englobe beaucoup d'autres pratiques, pas simplement le handicap mental, mais aussi le champ du handicap physique, quelquefois social. Et il y a une très grande diversité de pratiques.

Maud Verdier

Où se situent les appuis institutionnels ? Plutôt du côté de la culture ? Y a-t-il aussi des appuis du côté du médico-social ? Est-ce que cela reste à 100 % une institution liée au ministère de la Culture ?

Thierry Seguin

L'impulsion émane bien du champ de la culture. Le projet que j'avais écrit à la demande des pouvoirs publics est entré dans l'histoire de l'art par brigandage, et c'est l'histoire de l'art qui pour moi est sous-entendue dans cette idée. Ces pratiques ont plusieurs points d'appui, des fois je dis « plusieurs pieds ». Cela implique de les penser de façon pluridisciplinaire, interministérielle : elles vont à la rencontre de plusieurs enjeux sociétaux. Si on ne les conçoit pas dans cette pluridisciplinarité de questionnements qu'elles soulèvent, on passe à côté, c'est incontestable, même si leur point de départ est celui d'une pratique artistique, mais qui, du coup, se frite immédiatement à des enjeux de société très, très forts.

On est confronté à des obstacles majeurs. Par exemple, la question de la formation : si elle s'impose autant dans nos réflexions lorsqu'on rencontre d'autres Esat artistiques, c'est bien parce que ce sont des interprètes majeurs importants, qui sont présents maintenant sur des grands plateaux, sur des gros tournages, et qui n'ont pas eu ce droit élémentaire à la formation. C'est une injustice. Elle est partagée, elle est constatée, mais on n'arrive pas à lever les obstacles qui permettraient qu'ils ou elles aient le droit à une formation initiale. Et s'ils n'ont pas eu cette formation initiale, qu'on compense par une formation continue. Dans les deux cas, on n'y arrive pas. Pour traiter de cette question, on ne peut pas rester dans notre champ artistique, on est obligé d'aller discuter avec le champ de la formation continue, le champ de la formation initiale, d'interroger tous les politiques et d'essayer de trouver les solutions pour régler ce problème. On est donc obligatoirement dans l'inter-ministérielle, ce qui rend l'enjeu complexe, parce que malgré tout, les politiques publiques sont très

déterminées par leur ministère d'origine, par les axes des politiques dans lesquels elles sont pensées. Dès lors que vous êtes dans l'inter-ministériarité, cela peut être très vite complexe. C'est peut-être le défi aussi : cette difficulté servira de laboratoire pour d'autres politiques publiques parce qu'il faut qu'on règle cette question-là. Autrement on sait très bien qu'on n'avancera pas et ce n'est pas facile aujourd'hui dans une société qui est pensée par ces politiques disciplinaires, sectorielles. C'est l'un des grands enjeux de ces pratiques : pouvoir articuler la multitude des enjeux qui les concernent. Il est certain qu'il faut inventer une nouvelle manière de faire.

Maud Verdier

Pouvez-vous nous donner un exemple d'un problème lié directement à cette dimension interministérielle ?

Thierry Seguin

Par exemple, souvent, lorsque vous essayez de financer ces pratiques, on vous dit « on les reconnaît, on pense qu'elles sont importantes et on va les aider comme les autres ». On veut apporter une égalité de traitement à ces pratiques et on va les faire rentrer dans les dispositifs préexistants qui ont été pensés pour accompagner des processus de création classique. C'est discriminant. Arriver à dire à votre interlocuteur que ce qui est au départ une bonne intention, c'est-à-dire « on va vous aider comme les autres », ce « comme les autres » vous discrimine. Il faut que votre interlocuteur au Ministère de la Culture comprenne que le processus de création d'un interprète porteur d'un handicap mental est plus long, beaucoup plus long qu'un autre, et que ce besoin de temps est très coûteux. Donc, si on apporte le même moyen, ça veut dire qu'on va réduire le temps de travail de la personne, elle n'y arrivera pas. Il ne s'agit pas simplement de penser le processus artistique, mais le processus d'apprentissage aussi pour cet interprète, pour arriver à apprendre son texte, à apprendre les consignes, à jouer. Et ça, ça demande un effort de pédagogie pour qu'en face votre interlocuteur comprenne qu'il y a un enjeu artistique et un enjeu d'apprentissage de la connaissance par une personne handicapée : ça, c'est très complexe. Vous êtes là dans une pensée qui implique plusieurs niveaux de pensée, plusieurs niveaux de politique. C'est le premier obstacle : je le rappelle souvent, nous traiter comme les autres, c'est discriminant.

Par exemple, l'enseignement supérieur : si vous prenez plusieurs des comédiens qui ont eu des réussites artistiques, qui sont sur des plateaux avec d'autres interprètes qui ont fait les grandes écoles, les conservatoires nationaux, etc., nos interprètes ne vont pas pouvoir rentrer. Alors que je pense qu'ils en ont le talent. Tout simplement parce qu'il y a l'obstacle du bac. L'obstacle de cette connaissance cognitive les empêche alors qu'ils sont porteurs d'un talent quelquefois même supérieur à d'autres interprètes. Il faut repenser le processus qui vous permet de rentrer dans une grande école, accepter de déroger, accepter peut-être aussi qu'au final, le diplôme que recevra la personne n'est pas complet, parce que, effectivement, cette partie cognitive théorique elle n'a pas pu la passer, mais par contre, elle a largement compensé par la pratique. Rien que ça, c'est énorme. Mais en plus, si je reprends l'aspect précédent, celui du temps, comment fait-on avec cet interprète pour qu'il rentre dans une école nationale supérieure ? C'est un format de trois ans. Lui aurait sûrement besoin de davantage. On va plutôt le penser en terme de redoublement, c'est-à-dire en termes négatifs, alors qu'il faut le penser autrement. Il faut mettre autour de la table le monde de l'éducation, le monde du médico-social, le monde de la culture, et il faut déroger partout, partout. C'est impossible de penser en soi la pratique. Elle est au cœur de plusieurs enjeux, plusieurs politiques, plusieurs administrations compétentes et j'espère qu'on va y arriver. On est déterminé et l'enjeu est important. Je crois qu'on est à un moment où la société est prête à se dire « oui là, il faut une autre approche ».

Maud Verdier

On peut revenir sur le terme « adapté », dans Centre de création adapté. Vous en donnez une définition dans le premier numéro de la revue *Cahiers du Centre national de création adaptée*, qui a paru en 2022 et qui précise, je cite : « Création adaptée, nom féminin, processus de création artistique qui s'invente au regard des vulnérabilités des personnes qui sont en jeu, processus fondé sur l'idée d'un enrichissement mutuel où l'art peut enrichir la personne vulnérable autant que cette dernière peut venir repousser les limites de la création et de l'imaginaire ». Pourquoi ce terme « adapté » ? Pourquoi pas un autre terme, celui de « handicap » ou de « différent », par exemple ? Est-ce que c'est un terme qui a fait l'objet d'une discussion au moment de la création du centre national ?

Thierry Seguin

C'est un terme qui a été beaucoup discuté. Quand on parle de handicap, nommer c'est assez compliqué. On rencontre une grosse difficulté de langage là-dessus et on cherche le terme. On n'arrivait pas à le trouver. J'ai proposé à ce moment-là qu'au vu de cette longue pratique artistique de Madeleine Louarn, c'était intéressant que ce soit elle en tant qu'artiste qui pose le terme. Il y a un autre terme qui est assez important dans ces pratiques, qui est l'« art brut ». C'est un artiste qui l'a inventé, Jean Dubuffet en 1945. Et donc, je me disais que cela peut être très intéressant que le terme émane d'une autre artiste parce qu'après, il sera ouvert aussi à l'interprétation, comme quand un concept est né : il est laissé à l'interprétation des générations qui vont se succéder. On s'est donc tourné vers Madeleine [Louarn].

C'était marrant parce qu'il y a eu un peu de déception, dans les échanges avec les pouvoirs publics. On se questionnait, on se questionne toujours, et en même temps, ce qui est très intéressant dans l'intention de Madeleine quand elle l'énonce, c'est que pour elle, ce n'est pas forcément à eux de s'adapter. C'est à nous d'adapter les processus. Je pense que c'est aussi au spectateur de comprendre ce qui déjoue son regard et de travailler sur ça. Souvent, lorsque, spectateur, on est confronté à ces pratiques, on peut avoir le sentiment d'être piégé, d'être confronté à quelque chose qu'on ne veut pas voir. Ça, c'est le premier niveau. Il faut travailler sur son propre regard pour comprendre ce que l'on voit. L'adaptation, c'est un immense aller et retour et pas simplement celui de l'interprète différent, aussi de celui qui le regarde.

C'est vrai que ça aurait pu être « atypique », par exemple. C'est un autre choix et peut-être que l'un va se substituer à l'autre. Mais ce qui est très intéressant, c'est qu'il émane d'une artiste, de son parcours. Je pense qu'en cela, c'est un héritage assez intéressant. J'aurais tendance à dire que souvent quand même, ce sont des artistes qui ont rendu possible, qui ont changé les circonstances, qui ont permis de faire apparaître un geste artistique qu'on ne voyait pas. Grâce à ce changement de circonstances, ils ont permis qu'on découvre un talent qu'on aurait complètement ignoré si le changement de circonstance n'était pas arrivé. Cela dit ce qu'est le décalage du processus de création.

Maud Verdier

Vous pensez là à Dubuffet et l'art brut ?

Thierry Seguin

C'est certain. En fait l'art brut se conceptualise en 45. Mais si on regarde tout au long du vingtième siècle et même au siècle précédent, les artistes de nombreuses tendances, souvent portés par les avant-gardes, regardaient de ce côté-là. Un exemple que je cite souvent, qui est ce moment, tragique : les Nazis arrivent au pouvoir et veulent dénigrer les avant-gardes qui étaient très présentes en Allemagne. Ils exhibent les œuvres des grandes avant-gardes et pour les dénigrer, les présentent à côté d'œuvres d'« art premier » et d'œuvres d'une collection qui a été faite par un historien de l'art, qui est aussi un psychanalyste, Hans Prinzhorn. Il a une collection d'« art des fous », comme on disait à l'époque, qui est magnifique. Je l'ai découverte récemment. Elle est magnifique. Les artistes de ces avant-gardes disaient que les Nazis, dans leur bêtise, ne s'étaient pourtant pas trompés, c'est-à-dire qu'effectivement ces artistes d'avant-garde regardaient du côté des racines de la création, qu'ils trouvaient dans les artistes d'arts premiers, dans les pulsions créatives qu'on trouvait chez des artistes internés dans des hôpitaux psychiatriques, qui n'avaient pas eu d'éducation artistique, mais qui, spontanément, faisaient des dessins extraordinaires, des sculptures fantastiques. Hans Prinzhorn les avait rassemblés, collectionnés, avec des partis-pris artistiques. Ce dialogue souterrain entre les expressions artistiques et ces pratiques un peu marginales a toujours existé. A certains moments, sortent des notions, des concepts qui vont cristalliser ces aspects. L'art brut, c'est cette pulsion créative un peu spontanée. Dans le terme d'« adapté », c'est une autre étape. Les artistes se disent « oui, dans mon processus artistique, je pourrais intégrer quelqu'un de différent a priori, qu'on n'attend pas sur le plateau. Comment je change mon processus pour qu'il soit avec moi ? ». C'est une autre famille de l'art brut, c'est une autre branche, mais sa cousine dans le même univers.

Maud Verdier

Vous évoquez Hans *Prinzhorn* et je pense à Liège par exemple, où a ouvert très récemment un grand musée d'art brut qui devient le musée emblématique de la ville de Liège avec une collection immense, ainsi que le musée de l'hôpital Sainte-Anne à Paris, qui vient d'obtenir un label. Le processus de légitimation de l'art brut, il est validé, il est achevé. Mais qu'en est-il du théâtre et des comédiens ? Est-ce

qu'on est encore dans un processus de légitimation ? Est-ce que ce processus est achevé ? Est-ce que le Centre national a pour vocation d'y participer ?

Thierry Seguin

Oui, je pense que le Centre national a pour vocation d'y participer. Je pense qu'il y a encore à faire sur l'art brut et encore davantage à faire sur les pratiques théâtrales, chorégraphiques, musicales qui peuvent être super intéressantes. Elles sont insuffisamment portées, soutenues.

Maud Verdier

C'est intéressant de mettre les deux ensembles pour penser le processus de légitimation ou ce sont deux processus qui sont différents à votre avis ?

Thierry Seguin

Pour moi, ils sont familiers. Par exemple, puisque vous évoquiez Liège, un peu plus loin, à quelques kilomètres, il y a la S [Grand atelier], cet atelier assez extraordinaire qui accueille depuis vingt-cinq ans des artistes porteurs de handicaps, parfois très lourds. Le travail de production artistique de ces artistes est remarquable. Il commence à montrer une très grande collection et pas simplement les collections dédiées comme à Liège, mais aussi au Centre Georges-Pompidou. En même temps, à la S, vous avez parmi ces plasticiens « The Choolers division », un groupe de rap. En fait, ces interprètes passent du dessin à la scène rap. Et c'est magnifique. Ce groupe de Choolers, c'est extraordinaire. En fait, ce n'est plus cloisonné, ça passe de l'un à l'autre assez aisément.

Comment s'invite dans l'histoire de l'art un interprète, un auteur auquel on n'avait pas pensé et qui n'est pas passé par les académies, qui n'est pas passé par les apprentissages traditionnels et qui apparaît très fort parce que sa spontanéité est extrêmement intéressante et, subitement, éclaire nos manières de faire habituellement de l'art tout à fait différemment ? Ce n'est pas qu'une question d'apprentissage, pas qu'une question cognitive et pour autant, on n'a pas affaire à des artistes si spontanés. Ils ont souvent de longues années de pratique et ils sont souvent accompagnés. Je pense qu'il faut éviter d'arrêter ça dans des académismes. Par exemple, « adapter » est un terme sur lequel je ne voudrais pas qu'on fasse de colloque parce qu'on va

vouloir le délimiter puis le tuer. Je pense que c'est une notion ouverte, qui nous est amenée par une artiste. C'est à nous de binterpréter successivement et aux générations qui vont se succéder. Autrement, c'est la guerre de tranchées.

Maud Verdier

Le CNCA vise à être un espace de renouvellement des esthétiques. Vous faites référence à l'histoire de l'art brut. Vous dites qu'il est temps de porter un regard esthétique sur les productions théâtrales qui impliquent des artistes en situation de handicap. Vous nous avez rappelé le regard esthétique porté par Dubuffet sur l'art des fous et comment, très concrètement, en fait, le CNCA peut contribuer à ce changement de regard pour les comédiens et pour les artistes en situation de handicap. Est-ce que vous pensez, par exemple, qu'il faut soutenir une esthétique de la différence pour ces artistes ? Vous le disiez tout à l'heure, « nous traiter comme les autres, c'est discriminant ». Est-ce qu'il faut soutenir une esthétique de la différence ?

Thierry Seguin

Comment faire ? C'est une question ouverte. Comme on ne peut pas apporter une réponse immédiate, il faut continuer à s'interroger. Je crois que, effectivement, il faut soutenir une esthétique différente. Il faut appréhender les altérités d'une autre manière. On est là-dessus au moment où nous sommes aujourd'hui à un tournant dans notre société. Ces dernières années, l'ensemble de la société a fait l'expérience de sa vulnérabilité et pas simplement parce qu'on s'est retrouvé confiné à plusieurs reprises à cause d'un virus, mais aussi parce qu'effectivement, au sortir de cette période, on découvre les tensions énergétiques et les risques évoqués depuis des années, mais auxquels nous commençons à nous confronter. Subitement, l'homme vaillant dépassant tous les obstacles, ce n'est plus totalement la même figure aujourd'hui : c'est plutôt l'inquiétude de notre vulnérabilité. Peut-être que justement le vulnérable est quelque chose qui nous fait humain. Du coup, un regard différent est porté sur des pratiques minoritaires différentes.

En cela, c'est très important d'avoir une institution qui soit à ce moment-là et qui accompagne toutes ces pratiques, en les aidant, par exemple, en leur donnant de l'espace de répétition. D'où le lieu qu'on a construit à Morlaix, qui est avant tout un lieu dédié à la création,

avec des moyens, parce que c'est la possibilité d'avoir du temps. Cette quête des moyens est très importante. On n'a pas plus d'argent que les autres. On est souvent même à vingt fois moins que les autres. Cette question des moyens est donc vraiment un enjeu crucial pour les années à venir et incontestablement aussi la conquête du sens, c'est-à-dire de monter en connaissances, d'accompagner les réflexions, de les nourrir, de les développer pour peut-être arriver à mieux en parler. Il faut accompagner les équipes qui créent, les producteurs qui les programment et les médiateurs qui en parlent auprès du public. Le dialogue avec le public, c'est à tous les niveaux. C'est en cela que c'est intéressant, parce que cela vient aussi réinterroger l'institution culturelle. L'arrivée de ces esthétiques dans les programmations questionne de façon très favorable les équipes de médiation, par exemple. C'est par l'excellence artistique que ça vient réinterroger toute l'institution et plus largement la société. Je crois vraiment qu'en le prenant par là, on le prend par le plus difficile et c'est peut-être ça qui est intéressant. Ce qui pourrait faire durablement changer notre société, c'est qu'on sache mieux défendre ces pratiques dans les institutions culturelles. Il faut l'accepter comme un *work in progress*. Comment faire ? C'est quelque chose qui doit être mis en réflexion systématiquement, chaque jour. On ne peut pas le faire de manière arrêtée, mais en tous les cas, ça passe déjà par donner des moyens.

Maud Verdier

Je reviens sur le travail par l'association de départ avec les Genêts d'or, qui est à l'origine de la création du Théâtre de l'Entresort. Comment cela s'équilibre-t-il aujourd'hui ? La part médico-sociale de l'Esat est intégrée dans le CNCA. Comment s'articule cette dimension médico-sociale avec la dimension artistique portée par le centre ?

Thierry Seguin

On était dans le cadre d'une convention avec cette institution, les Genêts d'or, signée sur 21-25. On s'est rendu compte à la fin 2022 qu'il fallait qu'on la repose complètement. On avait pensé cette convention 21-25 sur les bases de ce qui avait été notre collaboration passée à l'époque, lorsque c'était la compagnie de Madeleine Louarn, Théâtre de l'Entresort, qui avait signé ce contrat avec l'ESAT les Genêts d'or. Le fait d'être devenu un Centre national, changeait profondément beaucoup d'aspects. C'est en cours de réflexion.

Aujourd'hui, cela change des aspects sur l'amplitude : nos comédiens tournent beaucoup plus. Cela change aussi des aspects sur les collaborations artistiques. Auparavant, on avait une référente qui était Madeleine [Louarn]. Aujourd'hui, certes, il reste encore Madeleine, mais d'autres artistes arrivent, comme Olivier Martin-Salvan, Hélène Delprat, Bernardo Montet, Rodolphe Burger, une multitude de projets sont en train de se faire. Le planning de travail devient beaucoup plus important.

Ça change aussi dans le fait que se pense une institution et que du coup, toute l'organisation en est profondément modifiée. Il faut accroître l'accompagnement éducatif. On a un restaurant à l'intérieur de notre institution. On se demande s'il ne faudrait pas aussi qu'on ait un volet inclusif dans ce restaurant. On se rend compte que le monde éducatif voit dans cette expérience le prototype d'une sorte d'ESAT hors les murs, un établissement social d'aide par le travail mais hors les murs, il n'est pas dans l'institution médico-sociale, il au cœur d'une grande institution culturelle qui est en plus partagée avec d'autres associations. C'est aussi assez révolutionnaire : que des comédiens handicapés mentaux soient au cœur d'un grand équipement culturel. Ils peuvent rencontrer d'autres artistes à tout moment qui viennent en résidence de création et qui n'ont pas forcément à voir avec les pratiques adaptées. On assiste en fait à plusieurs glissements et on peut essayer de tout définir à l'avance, mais ce ne peut être qu'un échec. Je pense qu'il faut accepter que le terrain est profondément en train de changer. La convention à ce titre-là va être différente parce qu'elle va acter des changements. C'est sûr, on a plus de sollicitations, plus d'accompagnement éducatif. Elle va aussi ouvrir des chantiers. Par exemple, jusqu'à aujourd'hui, ils étaient sept [comédiens et comédiennes] et on faisait un plan de formation continue, ils n'étaient pas beaucoup, avec les sept en même temps. Maintenant, c'est le moment de commencer à réfléchir à l'individuation de la formation. C'est plein de questions comme ça. Est-ce que dans le fond, ils sont sept ? Est-ce qu'il ne faudrait pas qu'ils soient quatorze ? Il y a plein de questions. Par exemple aussi, leur rémunération devient un sujet. Ils sont rémunérés comme des ouvriers en ESAT, mais n'auraient-ils pas des compléments de rémunération ? Des droits d'auteur ? Des cachets ? Toute une série de questions qui ne sont pas du tout simples, parce qu'il n'y a pas forcément d'outil juridique pour régler ça. Ce sont donc des chantiers qu'on ouvre et régulièrement, on se retrouvera et on fera le

point sur ces chantiers. À ce moment-là, on constatera des évolutions et on les sécurisera. Le fait d'être un Centre national est en train de profondément changer tout ça. Je pense qu'on est aussi à un moment où la société est profondément en train de changer. Il faut accepter que ce contrat entre le médico-social et le culturel soit obligé de se questionner en permanence.

Maud Verdier

Vous parliez de l'importance de la formation, ici au cœur de la réflexion sur l'inclusion. Aujourd'hui, cette question de la formation est au cœur de l'inclusion et de la professionnalisation des artistes. Pouvez-vous nous expliquer comment les actions du Centre national pour la création s'insèrent dans des programmes de formation professionnelle adaptée ?

Thierry Seguin

Un laboratoire pour nous est super intéressant aujourd'hui : c'est ce qui se passe à l'école du Théâtre national de Bretagne. C'est une école, c'est un conservatoire national supérieur et Arthur Nauzyciel qui le dirige, a eu cette idée d'inviter Madeleine Louarn, notre metteuse en scène, à venir avec ses interprètes. Sur la promotion *dix*, qui est une promotion qui a duré trois ans, et sur la promotion *onze*, qui est en cours, qui dure aussi trois ans, Madeleine intervient en grand maître régulièrement avec les comédiens de Catalyse. C'est très intéressant de voir ces vingt élèves de la promotion *dix* de la promotion *onze* travailler quotidiennement avec nos sept interprètes. Il se passe quelque chose d'assez fort parce qu'on a de jeunes futurs artistes qui se voient interrogés dans leur processus d'apprentissage par ces présences atypiques.

C'est certain que ce sera plus tard des interprètes, peut-être des metteurs en scène, qui auront beaucoup moins de difficultés à traiter de ces questions-là parce qu'ils auront connu ça dans leur formation. On peut se poser la question : est-ce que les acteurs de Catalyse viennent aussi comme pédagogues ? Ou est-ce que c'est leur école ? J'aurais tendance à dire que c'est un peu les deux : dans les meilleures pédagogies, on apprend en même temps qu'on transmet. Il est sûr qu'on est en train d'inventer quelque chose. Je dis souvent que c'est la stratégie du corps retourné : on n'a pas pu entrer par la porte parce que l'obstacle

de la porte, c'était le bac, un obstacle indépassable. On est entré par la fenêtre et c'est assez passionnant. Je pense qu'il y a quelque chose qui est probablement à généraliser, à essayer plus largement et pas simplement dans les disciplines du théâtre. On envisage de faire une Master classe aux Beaux-Arts de Paris avec Hélène Delprat, qui est une artiste associée, et les interprètes de Catalyse. On a proposé à Loïc Julienne, l'architecte de notre lieu, lorsqu'il donnera une Master classe dans une école d'architecture, qu'il vienne avec ces interprètes. On sait que ça bouscule les certitudes et ça réinterroge la pratique. Je pense que c'est un des premiers points.

Il faut se battre aussi et ça, c'est le laboratoire de demain sur : est-ce qu'il est possible, par des processus type validation des acquis de l'expérience, de reconnaître les savoirs, les connaissances de ces interprètes ? C'est le prochain chantier qu'on va faire avec plusieurs conservatoires et qui, à mon avis, est prometteur. Si on arrivait à reconnaître leurs compétences, à leur remettre une part du diplôme. Il faut se rendre compte : ce sont souvent des personnes qui, tout au long de leur vie, n'ont pas réussi à avoir de diplômes. Or, ils ont du talent, ils ont des compétences, il faut savoir les reconnaître. En faisant ça, on prépare les programmes de formation après.

On est sur ces chantiers-là et qui sont assez passionnants et qui, comme le reste, réinterrogent la pédagogie. Ce n'est pas normal que quelqu'un, parce qu'il a du mal sur le bac, alors qu'il est intelligent, ne puisse pas avoir de diplôme. C'est une sacrée question quand même. En fait, ces pratiques sont « excédentaires ». Quand vous êtes le maire d'une ville et que vous aménagez le trottoir pour qu'un fauteuil roulant puisse passer, vous constatez que le premier à utiliser votre trottoir, c'est le papa, la maman qui pousse une poussette. C'est vachement plus pratique pour eux. En fait, c'est pareil avec nos interprètes : en réinterrogeant l'institution, son processus de formation, ses règles de sélection, on va peut-être permettre à d'autres interprètes qu'on ne voit pas, qui sont écrasés par ces barrières, de passer et de nous révéler leurs talents. Réinterroger la formation, c'est « excédentaire » pour l'ensemble de la société.

Maud Verdier

Dans votre action, aujourd'hui, qu'est-ce qui résiste ? Quels sont les verrous que vous identifiez, qui freinent votre action ?

Thierry Seguin

Le verrou principal, ce sont les a priori. C'est incontestable. Il n'y a rien de pire que ceux qui ne veulent pas voir. Ce sont les représentations. C'est incontestablement la chose la plus résistante. D'ailleurs, récemment, j'étais à Bruxelles voir un spectacle, c'est une première, un très beau projet. Dans la salle, il y avait de nombreuses structures culturelles. Comme on était tous éclairés, on voyait aussi bien les artistes que le public. Je regardais le public réagir et je voyais très bien les grandes institutions publiques qui, depuis quelques années, travaillent sur cet aspect-là, qui ont évolué, qui ont une culture de cette pratique, et celles qui découvraient pour la première fois et qui restaient butées au premier obstacle. C'est la confrontation progressive et c'est le développement de proche en proche qui va faire bouger les choses. Lorsque vous rencontrez un acteur, un programmateur, qui ne s'est jamais posé la question, et quelqu'un qui s'interroge, soit parce qu'il est concerné dans sa vie personnelle, soit parce qu'il a cette curiosité-là, ce n'est pas du tout la même chose.

En fait, notre rôle est d'être des grands ambassadeurs et de montrer que c'est possible, d'en prouver l'intérêt et de venir interroger les endroits qui ne se sont pas posés la question et qui pourraient probablement aller plus loin dans le soutien à ces pratiques. C'est probablement par là que passe la clé de la réussite. Ce n'est pas que nous, Centre national, faisons tout loin de là. Au contraire notre réussite c'est lorsque l'ensemble du tissu culturel, institutionnel – de l'école jusqu'aux musées, jusqu'aux théâtres, jusqu'aux festivals – se sera emparé de cette question. C'est là que réside l'obstacle : c'est effectivement ce conflit de représentations qui fait que vous pouvez être confronté à un rejet complet avant même d'avoir pu présenter quoi que ce soit.

Maud Verdier

Vous parliez de l'association avec le Théâtre national de Bretagne et de votre développement. Est-ce que le développement de votre projet doit passer par un développement régional, un ancrage régional très fort ?

Thierry Seguin

Je pense que c'est les deux. Pour nous, au départ, le socle de notre essor est le soutien régional qui a été très important : entre deux pôles assez importants dans un premier temps, qui était le Quartz à

Brest et le Théâtre national de Bretagne à Rennes, qui, très vite nous ont soutenus, puis est arrivé aussi le Centre dramatique de Lorient. Ensuite, on est sortis de cette région Bretagne. Il a fallu plus de dix ans pour arriver à sortir de la région. On doit tout à ce territoire qui nous a porté, avec lequel aujourd'hui les collaborations avec le centre national sont très intéressantes et ouvrent des possibles très importants. Mais je me rends compte aussi que le fait de devenir un Centre national entraîne une collaboration avec les grandes institutions publiques et les théâtres au niveau national qui est fondamentale. Il y a aussi la dimension internationale qui devient extrêmement forte par rapport à ce que j'évoquais tout à l'heure. La France, s'est dit « oui, il faut accompagner cette émergence et se doter d'une institution nationale pour ça ».

Maud Verdier

Les collaborations internationales se marquent comment ?

Thierry Seguin

Dans un premier temps, on reste sur le plus facile : plutôt avec des pays proches qui sont francophones, c'est Genève, c'est la Belgique. Mais déjà, on est invité à venir inaugurer à Séoul un équipement culturel qui va être sur la même thématique, qui nous a repérés et qui était venu nous voir jouer au Festival d'Avignon et qui s'est dit « on va ouvrir un théâtre équivalent et on veut que ce soit avec vous ». On devine de nombreuses choses aussi dans des pays comme la Norvège, l'Espagne, l'Angleterre. On sent qu'il y a beaucoup de pratiques qui sont équivalentes, de grande qualité, et qu'il faut plus les mettre en réseau. C'est peut-être un des grands enjeux aussi des années à venir, ce réseau international, qui est en train de s'imposer. Par exemple, si vous me demandez une expérience assez remarquable, il y en a une qui est fantastique que je n'ai jamais vue, mais que j'ai vu par captation : Back to Back, en Australie. Je ne pouvais malheureusement pas les voir jouer [à Oslo] parce que le déplacement à ce moment-là était impossible pour moi. C'est assez extraordinaire de découvrir à l'autre bout du monde une pratique dont les cousinages avec ce que nous avons fait pendant des années avec Jean-François Auguste.

[Back to Back] est une compagnie à Sydney. Elle a une diffusion internationale très forte. Elle est arrivée en France par une programmation conjointe du Festival d'automne et de la Villette. Elle était au festival

à Bruxelles il y a quelques mois. À Séoul où on est invité, il les avait programmés avant nous. Je vois sur leur site qu'ils se diffusent dans le monde entier. C'est assez impressionnant. Plusieurs amis m'ont passé des captations des spectacles et c'est un travail de grande qualité. Quelquefois ils concernent les interprètes handicapés de cette compagnie mais d'autres fois, ce sont des distributions mixtes au plateau, avec des interprètes comme on dit en riant « handicapés normaux » et « handicapés mentaux ». Et surtout, on sent une qualité esthétique et du propos qui est vraiment très forte et un très beau travail. C'est le moment où on se rend compte qu'une histoire s'est faite, Mais c'est comme là aujourd'hui, ici à Montpellier, autour des dix ans de La Bulle Bleue . On découvre qu'en fait on avait entendu parler des uns et des autres. Dans le fond, on est presque dans la même histoire. On a rencontré les mêmes galères, on ne se connaissait pas. C'est en cela aussi que voilà, c'est un moment où il faut continuer à apprendre à se connaître. Et plus on apprend à se connaître, et plus on se rend compte qu'on n'est pas seul en fait. Chaque projet est singulier certes, mais on a des tas de questions communes et peut-être justement, en échangeant davantage, on sera probablement plus fort dans les prochaines étapes.

Maud Verdier

C'était ma dernière question : comment voyez-vous votre avenir ?

Thierry Seguin

Le mien ou celui du Centre national ? (*rires*) Quel est l'avenir de mon avenir pour ne pas paraphraser quelqu'un ? D'être très lié à cette aventure. En fait, quand s'est construit le Centre national, je me suis rendu compte à quel point ça m'avait profondément marqué ces trente dernières années. Je pense qu'avec Madeleine [Louarn], on était pionniers de quelque chose, je le dis souvent, mais on a souvent bricolé. J'étais enseignant d'université parce que ce n'était pas possible de me payer, j'étais partiellement payé. J'étais partiellement à l'université, partiellement administrateur de cette compagnie. En fait, je pense qu'on a eu la tête dans le guidon. Quand subitement, le ministère nous dit « mais vous devez être un Centre national, un pôle national de ressources ». Vraiment, dans un premier temps, nous ça a plutôt été l'inquiétude : « nous on a fait ça de façon empirique, je ne vois pas ce qu'on a à transmettre aux autres ». Et là, subitement, se dessine

un autre avenir, parce qu'on se rend compte que, effectivement, on n'est peut-être pas sûrs de ce qu'on a fait, c'est devenu un symbole : les spectacles de Madeleine, qui sont d'abord programmés au Festival d'automne, puis à Avignon, ont marqué, ont ouvert un espoir. C'est un nouveau symbole, le fait qu'il y ait un Centre national. C'est un moment où, subitement, cette pratique qu'on faisait pour nous, souvent dans un esprit de survie, vaut pour beaucoup d'autres. Je pense que du coup, l'avenir est dans la transmission. Le fait d'accepter que se joue une passation : quelque chose qui se transmet, qui nous dépasse, alors qu'avant nous travaillions pour nos propres échéances, nos propres projets. Là, on se retrouve à travailler pour après, pour au-delà de nous. C'est une transformation qui est très particulière. Mais c'est ça l'institution : quelque chose qui n'est plus un sujet individuel, qui n'est plus lié à des personnes. C'est lié à un projet institutionnel partagé par des pouvoirs publics qui vaut plus largement, plus globalement. Du coup, l'avenir c'est d'essayer d'accepter cette dépossession et de transmettre, de contribuer à des dynamiques au-delà de nos propres pratiques et de repérer plusieurs manières de faire, de les encourager et de les accompagner, puis de transmettre à d'autres. Ce n'est pas la même chose : c'est un sacré changement de corps en fait, on ne se situe pas du tout au même endroit. Subitement, on se dit « ah oui, mais effectivement, on avait ce projet de faire une institution au départ avec Madeleine, que nos interprètes puissent avoir un avenir après nous ». Maintenant, c'est comment ces pratiques dépassent même aussi nos interprètes et valent pour d'autres, pour d'autres générations de personnes qui pourront aussi s'inscrire dans ces pratiques artistiques. C'est une tout autre dimension. Il faut accepter un peu la dépossession.

Maud Verdier

Terminons sur ce mot-là. Merci beaucoup d'avoir accepté cette conversation.

Thierry Seguin

Merci.