

## La musique face à ses responsabilités

Le compositeur est confronté à un problème gênant :

### **Il semblerait que tout le monde n'entende pas la même chose !**

Je m'en suis rendu compte de façon encore plus cruciale lorsque je me suis occupé d'environnement sonore, non pas comme compositeur, mais comme technicien du son, conseiller auprès du Ministère de l'Environnement. En fin de compte, chacun entend ce qu'il veut... Un auditeur non averti pense souvent, et à tort, que le son ne dit rien de spécial, qu'il informe d'événements et d'actions de façon strictement «objective» et anecdotique, que la musique de son côté est abstraite et n'a pas de discours... On se sert de cette analyse un peu rapide pour se mettre soi à la place de l'action, du sens et du discours... En fait, en entendant une musique, en entendant des sons, très rapidement on ne fait, au lieu d'écouter, que s'entendre soi-même. On se projette immédiatement dans le son et même ceux qui croient l'écouter avec attention, passent leur temps finalement à s'écouter eux-mêmes... C'est un grave problème : en face d'une même séquence sonore, il existe à peu près autant de versions ouïes que de personnes ! On est donc face à une foule de messages subjectifs !

Ces questions sont probablement dues à l'éducation de l'oreille, au rôle que l'oreille tient dans la société, au fait qu'elle éprouve des difficultés à fixer les choses, à être active, aux rôles qu'elle joue dans la consommation et pour diverses raisons que je n'évoquerai pas ici.

Quand vous êtes dans le train, vous regardez le paysage, vous dormez, vous lisez, vous n'entendez pas le train. Le jour où on vous fait réentendre un train, vous ne le reconnaissez plus. Au cinéma, quand on a besoin d'un train, une des raisons de faire appel au bruiteur, c'est de lui confier la simulation et la restitution de l'objet sonore tel qu'on se l'imagine dans la vie, lorsqu'on est confronté à le croiser sans l'entendre... La situation psychologique dans laquelle on se trouve, fait que les sons ne nous apparaissent pas tels qu'ils sont, mais tels que nous les intégrons et les mémorisons dans un système de références (sorte de catalogue anecdotique constitué par chacun de nous depuis l'enfance), identifiant le son avec notre vécu de ce dernier.

De plus, le son est souvent marqué d'un affect très important. Si je vous montre la photo d'un parent décédé, cela vous fera sûrement beaucoup d'effet mais probablement moins que si je vous fais entendre le son de sa voix. Il y a dans le son une charge affective encore plus grande qui vous rappelle à des mondes, à des psychologies, à des choses intérieures, à des subjectivités encore plus fortes. Évidemment, je suis très perplexe devant cet état de fait qui permet de se rendre compte que, la plupart du temps, nous utilisons la musique comme une assistante sociale : elle est souvent le lieu de piètres substituts. Les auditeurs se servent d'elle le long de leurs journées, chez eux, au gré de leurs états d'âme, pour s'exprimer, pour se stimuler - comme facteur énergétique -, pour se calmer, pour s'endormir ou se réveiller, pour se rappeler leur enfance, prendre conscience de choses qui sont enfouies en eux... Elle est une espèce de cabinet de psychanalyse permanent. Le monde s'en sert pour stimuler son imagination ou au contraire la ressent parfois comme étouffante, parce que remplissant l'espace de formes sonores non adaptées au besoin du moment... Un jour, elle est le lieu de beau, du romantisme, du nostalgique, du dynamique ; un jour, le lieu du laid, de l'insupportable, de la claustrophobie, de l'agression...

En fin de compte, elle ne sert jamais à elle-même, elle sert toujours à autre chose.

Par musique, j'entends l'ensemble de tous les événements sonores qui peuvent entrer par la composition d'un projet musical : tout ce qui s'entend en fait.

Au concert, on est donc sûr que les gens n'entendent pas la même œuvre... De plus, dès que vous vous intéressez un petit peu à la façon dont la musique est diffusée, que vous travaillez sur la scénographie,

la façon dont le public est installé, la façon dont les interprètes, les sources ou les sons arrivent aux auditeurs, dès qu'il y a quelque chose à voir simultanément à l'écoute de la musique, le public devient sourd. En fait, un peu de scénographie gêne l'audition de la musique pour le spectateur inexpérimenté (ou obsessionnellement puriste !)... D'autres facteurs que le visuel rendent les gens sourds, les empêchent d'entendre : les aspects sociaux, par exemple. La présence de certains contenus dont la musique voudrait être le vecteur ou le flambeau, suffit à provoquer la dispersion de l'acuité auditive des âmes un peu trop traditionnelles...

Partant de ce constat un peu effrayant de l'oreille de l'autre, le compositeur aborde le domaine de la musique appliquée à un autre art - théâtre, danse, cinéma - de façon prudente. Que va-t-il se passer dans le rapport aux autres disciplines, Le rapport de l'image et du son peut-il s'écrire dans ces conditions ?

### **La musique au théâtre**

Au théâtre, et à mon sens, il faut appeler *musique*, l'ensemble de tous les événements et sources sonores : les sons, les bruits, l'environnement, les textes (parlés ou chantés), la musique enregistrée (diffusée sur haut-parleurs), etc. La musique doit donc être entendue plus largement au sens de la *somme organisée et, si possible, volontaire, des messages sonores qui parviennent à l'oreille de l'auditeur*. Le compositeur qui ne voudrait pas s'occuper des bruits du plateau en général, des environnements sonores, des l'acoustique... ne ferait que le tiers ou le dixième de son travail parce que tout produit du sens et tout ce qui s'entend aussi produit du sens. On peut très bien imaginer qu'on écrive seulement pour un quatuor à cordes, intervenant à des moments particuliers, définis avec le metteur en scène.; mais dès que le quatuor à cordes s'arrête, la musique continue : par son silence même, par les tensions qu'elle crée, par les bruits qui émergent alors et chuintent à nouveau, etc. Le compositeur doit donc envisager le message musical dans sa totalité : les références, le subjectif, l'inconscient collectif, les habitudes, les connotations de certains sons, les connotations des musiques, l'histoire de chacune d'elles, toutes sortes de choses qui sont assez encombrantes. On est dans un domaine qui n'est pas isolé du monde mais qui fait sans arrêt appel à des références qu'il convient de connaître, car elles agissent pour vous.

Il faut aussi tenir compte du lieu dans lequel les sources sont entendues : l'architecture et son acoustique. On pourrait avoir tendance à faire de la musique au théâtre en ne pensant qu'à la production et puis, après cela, on la livre à elle-même, l'abandonnant à se diffuser là où elle peut : sur le cadre de scène, au fond du plateau, sans la salle, bref là où il y a de la place pour accrocher les haut-parleurs que personne ne veut voir... Y a-t-il des choses qui se passent autour, un environnement involontaire du lieu du théâtre ? Le compositeur devrait veiller à écrire pour des espaces, pour des «points de vue auditifs», pour des champs et des hors champs...

L'auditeur, le public, est-il actif ou passif ? Les choses sont-elles données à entendre ou les entend-on malgré soi ? Ainsi, il y a des moments de théâtre qui se suspendent pour ne plus faire que se tendre vers ce qui se passe dans le texte. Le théâtre, art interdisciplinaire, a parfois l'air de s'arrêter parce que, tout à coup, rien ne l'intéresse plus que le texte et ce, à tout prix. Une sorte de lecture parlée ou jouée pour une foule au rendez-vous, lecteurs individuels paresseux ? En revanche, lorsque le théâtre se rappelle que ce qu'il y a dans son propre texte, ce ne sont pas que des mots et des phrases, on peut alors se mettre à sentir, à entendre des matières : beaucoup de sources peuvent même se propager en même temps, s'ajouter les unes aux autres et ce qui est important, ce n'est pas ce qu'on voit, la scène, les personnages, le décor, la musique..., mais la multiplication dialectique de ces effets de sens autonomes et, eux aussi, écrits !

Le théâtre me pose beaucoup de problèmes en tant que musicien à cause de la pression des mots... Pourtant, certaines pièces de théâtre, comme celles de La Salamandre parfois ou celles de la

compagnie 4 litres 12 par exemple, embrassent l'image sonore des mots - celles simultanément mots sémantiques et matières de mots -, travaillent sur la musicalité de la langue, sur les mots qui perdent leur sens et en acquièrent un nouveau, pluriel... En dehors de ces quelques théâtres qui considèrent le langage dans sa dimension sonore ou, moins partialement, lui accordent le statut de source, je suis très perplexe devant le terrorisme du verbe dans le théâtre. Tout est mis en œuvre pour que, tout le temps et inmanquablement, quelqu'un dise quelque chose à un moment donné. On a beau faire, c'est parlant, c'est verbal, c'est textuel ; le reste est la production circonstanciée, le montage pré-texte, le décor et l'accessoire humain ou matériel qui sert de porte-voix...

En fait, on est en présence d'une grande gageure : la gageure des discours simultanés. On a vu quelques exemples de gens qui ont tenté ces choses-là : Jean-Claude Méliès à la radio, depuis plusieurs années sur France Culture, a cherché des effets de sens(ation) et de forme dans des simultanités de discours. Chez Jean-Luc Godard, c'est une écriture permanente : des accumulations de discours et de sources simultanés, très individuels chacun, mais qui s'ajoutent de façon réfléchie pour avoir des interactions les uns sur les autres. On pense aussi au travail que Cunningham et Cage faisaient ensemble où deux langages opposés jouaient à la mixité et à la promiscuité.

Quand un musicien travaille par rapport au théâtre, je pense que, souvent, il n'a pas la possibilité d'écrire du discours, de faire du sens, il n'a que la possibilité de faire de la matière de sens, de la matière de discours, inerte. Il est réduit à faire une espèce de produit dont l'écriture se boucle sur elle-même, ne va plus rien dire d'autre que du son. Plus d'écriture collective. En fait, on est réduit à ne rien dire, sauf à dire de quelque chose qui s'entend. La matière du discours, c'est exactement le statut que Cage a vis-à-vis de Cunningham.

Dans le cas de la musique de film : la première fois, elle s'énonce comme un discours, la deuxième fois, elle se retire, la troisième fois, elle devient une chose qui ne dit plus rien mais qui se nomme en tant que ponctuation.

Une troisième situation qu'on a beaucoup vue dans la danse contemporaine ou au théâtre, ce sont les matières électroacoustiques, sonores, les plus neutres possibles et qui sont faites de telle façon qu'elles ne produisent pas de sens mais simplement du paysage : expressif ou informe en soi, il se répand...

En fait, on arrive souvent à une chose que le metteur en scène nomme cyniquement bien : une espèce de climat, d'atmosphère, avec une neutralité et une intemporalité sans sujet, une espèce d'absence de volonté, où l'important est de ne pas commencer à dire...

A l'opposé, j'ai récemment fait un travail avec une chorégraphe pendant lequel nous nous sommes dit, comme des théoriciens, chacun de notre côté, que la question de la dialectique entre l'image et le son était une question importante et duelle (d'ailleurs, elle intéresse tout le monde depuis quarante ans et sûrement encore pour cent ans!). A partir du moment où je fais un son et qu'il y a quelque chose à voir en même temps, ce son ne sera plus entendu de la même manière. Ce n'est donc pas la peine que je veuille le faire à ma façon, de ma seule façon musicale à moi, puisque, de toute manière, il y a une image qui va interférer sur son sens, sur sa perception, autant donc l'écrire en tenant compte de l'image, pour qu'à la fin, l'image aidant, j'arrive à ce que je cherchais. L'image, elle aussi, a les mêmes préoccupations : ne pas dire ce qu'elle a à dire, mais le dire avec le concours de ce qui l'entoure. Il s'agit donc de *faire en sorte qu'une image pervertie par un son et qu'un son perverti par une image donnent une troisième hypothèse*, un troisième sens, dans lequel aucun des deux n'est intact, aucun des deux ne ressort en tant que tel. On ne dira pas que la musique dit ceci et que l'image dit cela, mais il résultera une *troisième voie, qui, la plupart du temps, dans les cas les plus réussis, est une image plurielle, livrant et ouvrant à plusieurs sens...* C'est un travail assez volontariste, passionnant et extrêmement complexe : il amène à des effets de distance, de distanciation, un jeu de dynamiques, un peu intellectuel, qui fait qu'on ne se retrouve jamais soi-même, mais qu'on produit deux discours que le

spectateur, finalement, sans les distinguer, rassemble pour en faire un troisième. Il reçoit des sources simultanées et distinctes, qui se projettent et se déplacent chacune, du fait même de leur simultanéité, de leur contradiction apparente. Les niveaux de lecture sont, si possible, les plus nombreux.

Pour moi, le travail de musique appliquée va dans cette seule direction.

Dans mes précédentes relations au théâtre, je me suis souvent retrouvé dans la situation de devoir répondre à des demandes sonores dont le metteur en scène, lui-même, ne savait pas du tout à quoi elles correspondaient... On ne sait pas si, à un moment donné, sur un passage précis, on fait la musique du metteur en scène, celle de l'auteur, celle du décor, celle de l'action, voire du texte (?), ou celle du compositeur... attendu que, de toute façon, il faut qu'à la sortie, elle serve tout le monde... Les demandes qu'on nous fait sont extrêmement ciblées et répondent la plupart du temps à des critères extrêmement réduits, réducteurs... Musique qui vient "par derrière" pour fasciner ou, au contraire, qui vient complètement "dedans", psychologique, illustrative et redondante ; petite citation très distanciée par rapport à un mot ; chant pour permettre à l'action de repartir à toute vitesse avec effet de réalisme... Tout cela est brassé avec beaucoup de bonne humeur et d'envie de bien faire mais dans le désordre le plus total, sans aucune réflexion, ni propos artistique, ni a *fortiori* idéologique, au gré des besoins qui se manifestent (en tant que manques), comme s'il n'y avait pas de projet de départ...

De toute façon, les demandes portent toujours sur une "musique". J'ai très rarement eu des demandes de prise en considération du bruit du comédien, du bruit du plateau, de l'environnement de la pièce, de l'acoustique du lieu, etc. Bref, toutes ces choses qui sont pour moi des effets de musique essentiels, sans lesquels la musique n'est rien.

La plupart du temps, en plus, les demandes sont des demandes d'abstraction là où le théâtre parfois suffoque d'anecdotes, de figuratif, de réalisme : à un moment donné, on a envie que cela se suspende, que cela se freine, que les mots, les sens ou l'action deviennent plus abstraits... C'est une des raisons pour lesquelles on nous appelle et c'est la raison la moins bonne et la pire à gérer. Le son sert de substitut à un mauvais imaginaire collectif qui entraîne l'émotionnel psychologique, dans les bas fonds spontanés et racoleurs de la sensiblerie.

Il y a un phénomène de retournement qui s'ajoute à la tâche du musicien. Lorsqu'il a une idée musicale en relation avec le texte, une situation précise, cette idée peut-être très bonne mais, la plupart du temps, à cause de la façon dont elle vient se mettre sur l'image, elle se voit détournée. Il y a des sons, des séquences musicales, qui, en eux-mêmes, semblent justes, au sens sémantique du terme, mais qui, à cause d'un geste complètement anodin d'un comédien, à cause d'une tension qui vient d'être créée, ou à cause de la hauteur du plateau, sont totalement transfigurés et provoquent d'autres lectures.

L'influence que les éléments théâtraux ont sur la musique, c'est finalement cela, le travail de musique de théâtre, c'est cela le plus passionnant : certains décors sont serrés, oppressants, le texte ou les déplacements peuvent les ouvrir, certains ont des profondeurs de champ, d'autres sont complètement à plat comme de la vidéo, à cause du jeu...; Tout est relatif tout le temps, et la perception des sons change avec le sens du tout...; Avant même que les sons aient une incidence unilatérale sur l'image, l'ensemble a déjà une influence sur eux...

Quand on fait une musique de théâtre, il faudrait donc commencer par sentir la finalité, avoir trois mois d'avance sur l'idée finale : le sens, les effets de la personnalité des comédiens, le texte parlé de façon aboutie, toutes ces choses qui sont très physiques, qui composent la pièce de théâtre achevée. Il faudrait après cela s'immerger dans le vocabulaire ainsi développé, comprendre la fonction de la structure et du jeu dialectique des sons, des intensités, des timbres, des tempos, des matières... Et avec ce vocabulaire, revenir trois mois en arrière et commencer à écrire... Il y a des salles de théâtre, des timbres de comédiens, des allures, des dynamiques, des violences et des pesanteurs de théâtre

qui interdisent des mondes musicaux... On ne le sait pas à l'avance et, après, c'est trop tard... Quand on arrive à définir et à sentir ce vocabulaire désiré, on se met au travail avec le metteur en scène. Un travail qui me passionne et que je n'ai malheureusement pas eu souvent l'occasion d'aborder... Dans le domaine de la danse en tout cas, il est presque impossible : très peu de chorégraphes, de danseurs ont la notion d'écriture, tout passe toujours par des improvisations, des choses qui n'en finissent plus de se tourner sur elles-mêmes et qui, finalement, se fixent pour des raisons que le chorégraphe lui-même ignore... Pour un musicien, c'est terrifiant puisque *ce qui l'intéresse précisément, c'est l'écriture* : partir de rien, surtout ne pas faire les choses pour voir ce que cela donne mais, au contraire, avoir un projet, s'immerger dans ce projet, l'écrire, le rédiger, puis après cela, le transmettre à d'autres, à ceux qui l'interprètent, et travailler avec eux sur la façon dont ils vont se l'approprier, non pas pour eux-mêmes (encore qu'un « certain plaisir » à tirer pour eux de cet exercice devra être préservé), mais pour découvrir, dans la musique, jusqu'où ils peuvent aller. Le statut du compositeur, c'est précisément d'écrire des notes sur un projet, de rechercher des sons, ensuite de composer pour eux, puis de les voir arriver au bout, tels quels. On voit bien qu'il n'en sera rien au théâtre puisque tout est interdépendant. Dilemme.

Au cinéma, on cale au poil près, on monte, on désynchronise, on avance, on déplace, on repart en arrière, on approfondit au fur et à mesure, on tient compte de tout ce qui se passe, d'une porte qui s'ouvre, d'une ombre qui s'évanouit, on découpe et on relie, on écrit... On est devant une *table de montage* au cinéma, comme on est devant une partition : il y a une verticalité, une horizontalité et les deux doivent absolument se parler, sur un mode rationnel et sur un mode irrationnel. Cette capacité qu'on a de prévenir, de dépasser et en même temps de tenir compte de tout ce qui constitue la représentation est une chose passionnante qu'il est très difficile de faire au théâtre, parce que peu de metteurs en scène y accordent de l'intérêt.

Au niveau du *mixage*, de l'empilement des sons, il est intéressant de voir comment, à un moment donné, on peut timbrer une voix - qui parle, dit des choses intelligentes - en fonction d'une tension musicale, d'une intensité générale, d'un contexte musical, ou, au contraire, comment on peut la reculer dans l'espace de la scène, comment faire un gros plan ou un plan lointain, faire un cadre sonore où certaines choses sont privilégiées par rapport à d'autres, fondre... Tout ce travail de mixage est une grande affaire de verticalité, difficile...

Mais on a l'impression finalement que c'est une chose qui n'intéresse pas tellement le théâtre dans sa majorité : il considère simplement le son comme sortant de quelque part - et surtout de nulle part -. Il utilise justement son absence parce qu'elle lui apporte des effets de commentaires d'une part, des effets d'évasion d'autre part. Je dirais plus simplement et tout court : elle lui apporte des *effets*. Il n'y a pas cette précision, cette subtilité qui doit être présente pourtant dans toute écriture, que ce soit l'écriture des mots ou celle des notes. Alors pourquoi l'abandonner ?

Je ne veux pas perdre espoir. Je ne veux pas renoncer à faire de la musique parce qu'on m'invite à faire de la musique de théâtre, je ne veux pas écrire des séquences musicales esthétisantes, sortes d'artefacts, qui arrivent un peu comme elles peuvent, au milieu des mots et des costumes, pour tenir leur rôle au cœur des sentiments de tout le monde ou bien au cœur du beau, dans les lumières qui changent tout le temps...

Je ne viens pas au théâtre pour faire des expérimentations personnelles et dans mon coin, pour vivre un vrai et fort moment ensemble, pour baigner dans des états d'âme. *Nous sommes là pour écrire, pour faire exprès...*

### **L'imaginaire « faisandé » des adultes : une mise à mort de l'enfant**

A travers plus d'une dizaine de créations, les enfants ont été très proches de mes recherches artistiques. J'ai eu la chance de participer en 1988, à Rennes, au Festival Arts - 7, qui correspondait

parfaitement à tout ce que je défendais depuis douze ans à travers mon propre travail. Destiné aux enfants de moins de sept ans, ce festival reposait sur l'idée qu'il n'y a pas de raisons censées de protéger les enfants de l'art contemporain. Si on continue de le leur cacher comme on a l'habitude de le faire, il ne faudra pas s'étonner qu'aucun d'eux, plus tard, à vingt-cinq ou quarante ans, ne se sente concerné par les pratiques artistiques de son temps.

C'est une manœuvre de mystification de l'art que de le cacher à des personnes parce qu'on n'est pas certain de la manière dont elles le comprendront, de la lecture qu'elles en feront. On voit bien comment, dans le concert, on peut convier le public à s'abstraire du contexte vivant : au moins, il vient et il écoute... C'est ce que font les enfants. L'œuvre est donnée modestement, elle n'est pas sacralisée, elle est, le plus simplement du monde, donnée à entendre : le compositeur a fini son travail, il le rend public... A la limite, c'est son devoir de musicien d'en rendre compte : souvent ce qu'il réalise existe en partie par le truchement de l'argent public.

Pour revenir au Festival Arts - 7, l'idée était qu'on n'avait pas à savoir comment les enfants allaient entendre la musique : ils l'entendraient probablement à leur façon, on n'avait pas à les en protéger. L'art n'est pas totalitaire, seules ses utilisations frauduleuses, restrictives, élitistes, mercantiles, mystificatrices, culpabilisatrices... sont à craindre. On sait que l'art est un peu dangereux, car il déconstruit et reconstruit..., mais il ne l'est pas suffisamment pour qu'on censure son contact avec les enfants...

Les organisateurs avaient appelé, en 1988, un certain nombre de créateurs de danse, de théâtre ainsi que des plasticiens. En musique, deux créations avaient été sollicitées : Georges Aperghis et moi n'avions absolument pas le droit d'écrire "pour enfants", sous peine d'être hors sujet du festival, nous étions censés faire chacun un travail de création tout simplement... avec pour public final, ne rentrant pas en ligne de compte dans le processus d'écriture de la partition originale, des enfants de deux à sept ans (en très grand nombre de surcroît).

Il me paraît capital qu'on arrête de faire de la musique ou du théâtre "pour enfants"... En revanche, il faut veiller à ce que les choses qu'on leur montre, soient comme celles qu'on montre aux autres public : les plus authentiques, les plus personnelles, les plus pointues, les plus actuelles. Il faut veiller à ne pas proposer des choses aménagées pour une lecture particulière, déficientes et auxquelles manqueraient des vocabulaires, des sensibilités... Car adapter notre art à l'idée vulgaire et pleine de bonté (voire de pédagogie contemplative) qu'on se fait des facultés de perception et de réception d'un public visé, c'est, à travers notre plus mauvais imaginaire, insulter le monde.

Je vais un peu plus loin depuis plusieurs années. Non seulement je ne fais jamais rien pour les enfants parce que je trouve cela honteux, mais en plus, les enfants font très souvent partie des interprètes de ma musique, aux côtés des autres d'ailleurs. Je n'ai pas eu l'occasion d'écrire une partition qui soit entièrement interprétée par eux, mais en tout cas, pour moi, ils sont des interprètes privilégiés, qui ont un rapport aux sons, à la concentration, à la précision musicale qui n'a rien à voir avec celui d'un interprète professionnel. Leur rapport à l'interprétation et surtout, à l'intention sonore, à l'intention musicale, est absolument unique, on ne le retrouve chez aucun adulte, qu'il soit amateur ou professionnel... Je ne fais donc pas de musique pour les enfants mais de la musique avec eux. Je trouve regrettable que, dans la pratique de la musique contemporaine en ce moment en France, les enfants soient si peu présents dans les ensembles (solistes, petits groupes ou grands ensembles) bien que j'en soupçonne rapidement les frigidités et barbares raisons, car j'entends hurler la pensée secrète de certains : les enfants appartiennent au monde de la maladresse instrumentale, de l'initiation, de la naïveté, de la beauté spontanée et de la sensiblerie niaise, et on n'imagine pas qu'on puisse faire un travail professionnel avec eux... On n'imagine pas non plus qu'on puisse faire un travail professionnel qui ne soit pas une sorte de manipulation de leur disponibilité. On pense que, si un enfant fait quelque chose, c'est qu'il est obligé de le faire ou alors qu'il le fait un peu comme il veut... Il y a une très, très,

très vilaine façon de voir l'enfant présent dans le spectacle que j'essaie de repenser pour moi-même et que je suis triste de ne pas retrouver chez d'autres.

La lutte contre la mise à mort de l'enfant commence pour moi par le combat contre l'imaginaire faisandé des "adultes", faiseurs d'enfants.

Nicolas Frize

Une esthétique de l'ambiguïté - Les Cahiers du Soleil Debout - p 53 à 60

1993

Textes rassemblés par Jeanne Pigeon suite au colloque « rencontres internationales Théâtre et jeunes spectateurs » - Lyon

1991 / 1993