



UFR des Lettres et Arts

Département Arts du spectacle

Agir par le théâtre avec la compagnie Ophélie Théâtre

Les spécificités d'une compagnie de théâtre-action de Grenoble

Etude du FITA 2010 et de *Quartier Divers*, création collective des Mange-Cafard, mise en scène par Laurent Poncelet

Mémoire de recherche (18 crédits) pour le Master 1 de Lettres et Arts, spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen »

Présenté par :
Lucile VENDÉ

Directeur de recherches :
Ariane MARTINEZ
Maître de conférences

Année 2010-2011

SOMMAIRE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION | 3 |
| I. <u>DU THEATRE ACTION A LA COMPAGNIE OPHELIA THEATRE</u> | 6 |
| 1/ UN HERITAGE MULTIPLE | 6 |
| 1.1/ LE THEATRE POPULAIRE | 6 |
| 1.2/ LE THEATRE D'AGIT-PROP | 9 |
| 1.3/ LE THEATRE MILITANT DE MAI 1968 | 10 |
| 1.4/ LE THEATRE D'INTERVENTION DES ANNEES 1970 | 12 |
| 1.5/ LE THEATRE DE L'OPPRIME D'AUGUSTO BOAL | 16 |
| 1.6/ LA CREATION COLLECTIVE | 18 |
| 2/ PLACE ET SINGULARITE DE LA COMPAGNIE OPHELIA THEATRE DANS LE THEATRE-ACTION | 19 |
| 2.1/ PAS DE DEFINITION STRICTO SENSU | 20 |
| 2.2/ LE THEATRE ACTION DE RENATA SCANT ET FERNAND GARNIER | 20 |
| 2.3/ IMPLANTATION EN BELGIQUE FRANCOPHONE | 24 |
| 2.4/ LA COMPAGNIE OPHELIA THEATRE | 26 |
| II. <u>IMPORTANCE POLITIQUE DE L'ESTHETIQUE</u> | 30 |
| 1/ CREER COLLECTIVEMENT | 31 |
| 1.1/ UNE ACTION QUI S'INSCRIT DANS LA DUREE | 33 |
| 1.2/ UN PROCESSUS DE CREATION GARANT DE LA FORCE ARTISTIQUE | 36 |
| 1.3/ LES IMPACTS SUR LES PARTICIPANTS | 40 |
| 2/ APPROCHER ET RAPPROCHER LES SPECTATEURS | 43 |
| 2.1/ DU FITA BELGE AU FITA RHONE-ALPES | 43 |
| 2.2/ UN LIEU DE PARTAGE | 47 |
| 2.3/ UN LIEU DE DEBATS | 50 |
| 3/ DES SUJETS EN PRISE AVEC L'ACTUALITE | 52 |
| 1/ LES THEMATIQUES DU THEATRE-ACTION | 52 |
| 2/ DANS LES CREATIONS COLLECTIVES | 54 |
| 3/ DANS LES SPECTACLES ACCUEILLIS POUR LE FITA | 57 |
| CONCLUSION | 60 |
| BIBLIOGRAPHIE | 62 |
| ANNEXES | 68 |

INTRODUCTION

Agir, suivant la définition du Trésor de la Langue Française, constitue un « pouvoir propre à l'homme de transformer ce qui est, de s'exprimer par des actes ».

L'adjonction du terme « action » à celui de « théâtre » recouvre des significations variées. Par exemple, dans les pays anglo-saxons, cela peut évoquer une forme théâtrale bien précise, dans la tradition de l'*action art* ou *action painting*, qui se base sur une méthode d'action improvisée et spontanée, qui a donné naissance au *happening* (spectacle qui prend la forme d'une improvisation qui cherche à provoquer la réaction spontanée et créative des spectateurs). Ce n'est pas dans ce sens que nous emploierons le terme. Le théâtre-action dont il est question ici est un théâtre qui, par sa forme et ses intentions, contribue à la mise en place d'espaces de rencontres et de dialogues pour les personnes marginalisées socialement et culturellement.

Comme le suggère Benoît Szakow, dans un récent article à propos du dernier Festival International de Théâtre-Action (FITA) Rhône-Alpes :

Le théâtre-action, ça devrait aller de soi, cette affaire-là. Limite pléonastique. Du genre cinéma-vision ou cuisine-délice, pourrait-on dire. Alors, *quid* ? Est-ce parce que le théâtre n'agit plus guère dans nos sociétés média-mondialistes ? Est-ce parce que les autorités artistiques ont particulièrement bien travaillé à sa vanité ? Y a-t-il un projet, une idée dans l'ajout de ce substantif offensif à ce bon vieil art dramatique ?¹

Le théâtre-action souhaite aider l'homme à transformer la société et à s'exprimer en son sein. Notre société se veut autonome, elle requiert donc des citoyens libres et autonomes. La plupart des citoyens ne se reconnaissent pas dans un art écarté de la société, et donc délégitimé par cet écart. Pour que chacun puisse agir sur son environnement, puisse penser, le théâtre-action défend l'idée qu'ils doivent donner d'eux-mêmes et de leur réalité. La représentation théâtrale, par ses thèmes, met en lumière les inégalités telles qu'elles sont. Elle ouvre un grand débat sur la place publique avec une pépinière de personnes qui, par leurs fragilités ou handicaps, par leurs origines, ou par leur enclavement, sont trop souvent rendus invisibles par les

¹ SZAKOW, Benoît. « Théâtre-action (pléonasme) ». *Cassandra/Horschamp*, hiver 2011, n°84, numéro de page non connu

mécanismes d'exclusion sociale, et ainsi privés d'expression publique. Le théâtre-action serait alors une pratique politique de la création théâtrale visant à une culture de la démocratie. En somme, une culture capable de porter l'expression artistique des minorités, et qui tente de donner des réponses alternatives aux contraintes économiques et sociales.

Toutes les compagnies qui se revendiquent du réseau du théâtre-action ne sont pas semblables. Les différences qui existent dans la pratique du théâtre-action relèvent de positionnement politique et social. C'est en fonction de leur positionnement politique sur le terrain social que les compagnies définissent leur pratique, leurs formes d'action (théâtre d'intervention, « théâtre-forum », écriture collective...). Le projet de chacune est distinct et évolue selon les publics et les orientations propres.

Laëtitia Madancos a rédigé en 2007 un mémoire universitaire proposant un « Etat des lieux du théâtre-forum en France ». Nous englobons ici la pratique du « théâtre-forum » théorisée par Augusto Boal dans une démarche plus générale de théâtre-action. En cela, notre recherche complète la sienne, car nous étudierons ici le théâtre-action pratiqué la compagnie Ophélie Théâtre, compagnie dirigée par Laurent Poncelet et basée dans la ville de Grenoble. Elle a un champ d'action élargi, puisqu'elle monte des créations collectives avec des personnes « en marge », des créations autonomes, et est aussi organisatrice du FITA Rhône-Alpes. En termes de sens et d'objectifs, on trouve une grande cohésion de ses activités autour du lien social et de la culture comme levier d'insertion sociale. Le concept de théâtre-action est, dans ce cadre, « un appui pour construire et penser l'ensemble des activités et projets de la compagnie, du sens de l'action aux démarches de création qui en découlent, avec ses enjeux artistiques ainsi que sociétaux, sociaux et politiques »².

L'enjeu de ce mémoire sera donc de voir comment la compagnie Ophélie Théâtre, tout en soulevant des enjeux politiques et sociaux, revendique une recherche esthétique.

A propos des créations collectives qu'il mène, Laurent Poncelet explique que :

² PONCELET, Laurent. « Renaissance du théâtre-action à Grenoble ». *Théâtre-action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p. 392

très vite il sera affirmé que le théâtre-action ne peut passer que par une exigence artistique sans compromis, équivalente à toute autre proposition théâtrale, impliquant un travail professionnel, important, long, avec les groupes, que ce soit dans le jeu ou dans l'écriture.³

Il attache une grande importance au rythme et à l'énergie dans ses créations. La présence du corps est importante sur scène, et le spectacle est très chorégraphié. Il ne part pas d'un propos qu'il cherche à faire passer, mais de la poésie de chacun des participants, et le message politique en découle. Il accorde aussi une grande importance à la qualité artistique dans les spectacles accueillis pour le FITA. Pour provoquer des émotions chez le spectateur, et le bousculer, l'amener à réfléchir sur le monde, il semble que l'esthétique compte autant que la thématique.

Notre étude se fonde principalement sur deux activités récentes de la compagnie : le FITA Rhône-Alpes de 2010, avec l'accueil de nombreuses troupes internationales, ainsi que la dernière création collective du groupe Mange-Cafard : *Quartier Divers*. Nous resterons donc dans un passé proche, et dans l'agglomération grenobloise.

Néanmoins, une mise en perspective historique et géographique est indispensable dans le traitement de ce sujet. En effet, le théâtre-action est né en Belgique francophone dans les années 1970, donc à la suite du bouleversement de Mai 68 qui a gagné également notre voisin. Il s'inclut dans la lignée de nombreux héritages : l'agit-prop, le théâtre populaire et plusieurs formes théâtrales à vocation sociale et politique. Nous examinerons ensuite le fonctionnement et les spécificités de la compagnie Ophélie Théâtre, ce qui nous amènera plus particulièrement à mettre l'accent sur l'équilibre entre les enjeux politiques, sociaux et sociétaux, et la recherche de l'esthétique, tout en prenant en considération les fondements du théâtre-action. Nous aborderons ainsi le processus de création collective développé par la compagnie, ainsi que la dynamique autour de l'organisation du FITA. Notre propos sera illustré par des exemples d'actions mises en place lors du FITA 2010.

³ PONCELET, Laurent. « Renaissance du théâtre-action à Grenoble ». *Théâtre-action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p. 392

I. DU THEATRE ACTION A LA COMPAGNIE OPHELIA

THEATRE

Afin de comprendre le développement et les enjeux de la pratique du théâtre-action il est important d'en rappeler les héritages à travers quelques éléments historiques. Le théâtre-action souhaite bousculer les codes établis et provoquer des changements politiques et sociaux. Il semble donc évident qu'il se situe dans la lignée des revendications d'une période de révolution.

Ces nombreux héritages traduisent maintenant d'une multiplicité des formes dans le théâtre-action. Il est donc difficile d'en donner une définition *stricto sensu*, malgré les spécificités qui le caractérisent. Nous en donnerons donc une définition large (et forcément incomplète), ainsi qu'un historique, et verrons comment Grenoble est passé de la compagnie « Théâtre Action » à une compagnie de théâtre-action, développant des liens forts avec le réseau constitué autour des belges.

1/ Un Héritage multiple

1.1/ Le théâtre populaire

Une définition du théâtre populaire est difficile à donner, tant cette notion peut être ambiguë et a été reprise par de nombreux hommes de théâtre.

Hugo, Pottecher, Rolland, Gémier et Copeau sont définis comme les pionniers de ce théâtre populaire. L'idée première du théâtre populaire reste d'ouvrir le théâtre au peuple : un théâtre accessible, adressé à un plus large public. S'esquisse alors la volonté d'une décentralisation théâtrale. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le service public pour la culture s'institutionnalise, et le mouvement du théâtre populaire devient le modèle du théâtre public. En 1951, Jeanne Laurent confie à Jean Vilar la direction du Théâtre National Populaire (TNP) de Chaillot, Vilar ayant été vivement critiqué, notamment par Sartre. En 1959, est créé le ministère des Affaires culturelles avec André Malraux à sa tête, chargé de « rendre accessibles les œuvres capitales de

l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; [d'] assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et [de] favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent »⁴. Puis vient rapidement le projet des maisons de la culture⁵. Chaque ville importante aura son lieu dédié à la culture, des cathédrales des temps moderne, comme les appelle Malraux : un lieu de contact entre le public et les chefs-d'œuvre, participant à une véritable sacralisation de l'art.

Mais comme le souligne Marion Denizot, au-delà de toutes les querelles qui ont pu éclater sur la nature des publics, sur le répertoire à représenter ; la multiplicité des formes et des expériences de ce théâtre populaire montre que « l'enjeu du théâtre populaire ne peut se restreindre à la seule question du public, mais qu'il engage une double dimension, à la fois esthétique et politique. »⁶. En effet, le théâtre populaire est-il un théâtre pour le peuple, émanant du peuple ou représentant le peuple ? Ce-dit peuple est-il le destinataire ou l'initiateur du théâtre ? Et qui est ce peuple ?

Bérénice Hamidi-Kim souligne ainsi que:

Il [le peuple] peut [...] désigner « la foule », susceptible de réactions spontanées imprévisibles et manipulables. Le peuple peut [...] être entendu comme le résultat d'un processus d'unification d'individus en une communauté fondée sur une appartenance identitaire (culturelle, ethnique, religieuse, linguistique), une appartenance sociale, idéologique ou enfin une appartenance politique (à la nation – définie par un ensemble de droits et de devoirs valables sur un territoire donné.) Et pour que ces critères objectifs opèrent, ils doivent s'accompagner d'un sentiment d'appartenance à ladite communauté.⁷

Les définitions du théâtre populaire sont donc réellement multiples, et chaque tentative de l'atteindre possède sa singularité, notamment esthétique. C'est ainsi que

⁴ MALRAUX, André. Décret fondateur du ministère des Affaires culturelles du 24 juillet 1959

⁵ La première Maison de la Culture ouvre au Havre en 1961, mais la Maison de la Culture « pilote » sera celle de Bourges, ouverte en 1963. La Maison de la Culture de Grenoble, a été construite en 1968, année d'accueil des Jeux Olympiques, et a globalement connu deux périodes distinctes : le temps du « Cargo », où ce lieu était réellement vecteur d'intégration de la population avec une équipe d'animateurs qui contribuaient à faire de cette maison un lieu de vie culturelle, de diffusion, et de médiation ; puis aujourd'hui, la « MC2 », beaucoup plus attachée à la seule diffusion et création.

⁶ DENIZOT, Marion. « Introduction ». *Théâtre populaire et représentation du peuple* [dir. Marion Denizot]. Rennes : Presses Universitaire de Rennes (Collection Le Spectaculaire), 2010, p. 10

⁷ HAMIDI-KIM, Bérénice. « Les cités du « théâtre politique » en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle ». Thèse de doctorat de Lettres et Arts : Université Lumières Lyon 2, 2007, p. 237

Firmin Gémier invente le personnage de la foule, avec une multitude de comédiens sur scène, représentant une entité unique aux membres multiples.

Jean Vilar, lui, entend le peuple comme communauté une et indivisible, rassemblant prolétaires et magistrats, tous mis à égalité dans le lieu du théâtre. Il cherchait à réconcilier un public socialement hétéroclite. Il attend du public qu'il se sente chez lui au théâtre, et cherche à désacraliser la sortie au théâtre, tout en représentant des spectacles tirés du « classique » (le décrivant comme plus libérateur pour le peuple, sans pour autant négliger le contemporain).

Cette vision du peuple a ensuite été dénoncée par certains militants, qui l'entendaient plus comme un peuple opprimé, combatif, de classe, le théâtre populaire devient alors un théâtre de combat pour, voire par, les classes populaires.

Le théâtre-action cherche à questionner les mécanismes d'oppression et d'exclusion. Il tend vers l'idéal d'un théâtre populaire « du peuple et pour le peuple »⁸, où « le spectacle est représenté en fonction de la perspective transformatrice du peuple, qui en est aussi le destinataire »⁹ selon la catégorisation de Boal, mais aussi « par le peuple et pour le peuple »¹⁰, expression qu'il utilisait à l'instar de son « théâtre-journal ».

La compagnie Ophélie Théâtre, à défaut de « public » parle plus facilement d'« habitants », ce qui intègre l'idée de plusieurs peuples. En effet, les habitants peuvent être l'ensemble des personnes vivant dans un territoire pouvant être aussi vaste que le monde – donc sans idée sous-jacente d'un quelconque nationalisme –, quelque soit leur « communauté » identitaire, sociale ou politique. L'idée du peuple ainsi défendue relèverait de l'ensemble des hommes. Prenant acte de la désagrégation du lien social et politique entre les individus, qui ont tendance à se renfermer dans des « micros-communautés » s'opposant sur le terrain de l'identité, la compagnie Ophélie Théâtre cherche à refonder une communauté allant au-delà des clivages. Elle souhaite, par ses différents champs d'action, créer du lien entre les peuples, que ce soit entre les

⁸ *idem*

⁹ *idem*

¹⁰ *ibid.*, p. 20

artistes – venant du monde entier – et la population ; ou la population appartenant à une communauté et la population appartenant à une autre. Ophélia Théâtre cherche à ouvrir le théâtre aux habitants habituellement exclus de la sphère culturelle, et par les créations collectives donner la parole aux personnes « en marge », une parole émancipatrice. Mais elle intègre aussi le public dit « institutionnel » en représentant ses créations et les spectacles accueillis pour le FITA dans les théâtres référencés comme tel. Elle souhaite faire émerger une parole collective au sein d'un groupe hétérogène, et recherche une simultanéité entre l'acte politique et la recherche esthétique ; dénoncer le réel mais dans un même temps offrir la part du rêve.

Laurent Rogero, dans un article intitulé « Qu'est devenu le théâtre populaire ? », après avoir énoncé que la notion même de théâtre populaire se divisait, pose la question de s'il a réellement un jour existé. Il y répond en expliquant qu'il a existé « quand on y a cru, là où on y a cru et le temps qu'on y a cru »¹¹, soulignant que « le théâtre populaire est une utopie, et il ne vit, ne grandit, n'enrichie la société qu'aussi longtemps qu'on croit en lui »¹². Ainsi, toutes les troupes et metteurs en scène s'affirmant garants du théâtre populaire contribuent aujourd'hui à faire vivre cette utopie. A ce propos, notons bien que dans les exemples qui suivent, beaucoup ont prôné un théâtre populaire.

1.2/ Le théâtre d'agit-prop

L'agit-prop vient de l' « Organisation pour une culture prolétarienne », créée en Russie dès 1906 pour rendre aux prolétaires leur culture et organiser la lutte vers le socialisme. Le théâtre d'agit-prop (du russe *agitasiya-propaganda*, « agitation et propagande ») apparaît dans le sillage des révolutions de 1917. Il vise alors à sensibiliser la population à une situation politique ou sociale, et le théâtre apparaît comme moyen de propagande révolutionnaire.

¹¹ ROGERO, Laurent. « Qu'est devenu le théâtre populaire ? », écrit le 5 décembre 2008 au Théâtre Jean Vilar à Eysines. Visible sur <http://groupe-anamorphose.com/anam/-Carnet-de-Route->

¹² *idem*

Le théâtre d'agit-prop est un théâtre auto-actif, c'est-à-dire pratiqué par les amateurs : syndicalistes, chômeurs, ouvriers ; toujours très proches des artistes professionnels par leur idéologie... Il rompt avec les procédés et l'esthétique du théâtre bourgeois, et invente les formes artistiques qu'impliquent son projet : l'agitation sous-entend des formes polémiques courtes qui provoqueraient l'adhésion ou le rejet, tandis que la propagande suscite des spectacles plus longs cherchant à éduquer le spectateur. Le théâtre d'agit prop investit les rues, les usines...

En France dans les années 1930, le théâtre d'agitation propagande, connu également sous le nom de « théâtre ouvrier » reçoit le soutien du parti communiste.

Le théâtre d'agit-prop est une référence fondamentale pour tous les théâtres militants, notamment le théâtre-action (sensibilisation d'une population à une situation politique ou sociale et pratique des amateurs), mais elle reste datée et assimile l'art et l'artiste à une appartenance partisane. La démarche du théâtre-action se distingue du théâtre de propagande, car la finalité n'est pas celle de soutenir un parti ou une idéologie politique.

1.3/ Le théâtre militant de mai 1968

Durant le mois de mai 1968, les théâtres ferment, les acteurs et techniciens se mettent en grève, en solidarité avec les classes ouvrières... Le théâtre se fait alors dans la rue, dans les usines... Le théâtre entre dans les mouvements sociaux, se solidarise avec les luttes, sans pour autant devenir un des instruments de ces luttes. Les dramaturges et comédiens sont amenés à critiquer l'idéologie dominante et ses mécanismes. La représentation n'est plus innocente, et beaucoup de compagnies s'engagent dans des orientations politiques fortes.

Mais le mois de Mai ne dure qu'un mois...

Dès lors, face au retour au théâtre institutionnel d'une majorité, il sera impossible pour certains de retourner à leurs pratiques théâtrales antérieures, comme le souligne Olivier Neveux dans son ouvrage consacré au théâtre militant en France depuis 1960 :

Une minorité trouve, cependant, dans Mai 68 une nouvelle énergie et tente de faire perdurer son esprit vaille que vaille. Isolés, solitaires, quelques dramaturges viennent tout à la fois témoigner de ce que furent les événements et appeler à poursuivre le combat.¹³

Une nouvelle génération de théâtres militants voit donc le jour, qui souhaite faire appel à la raison du spectateur en montrant les choix possibles, et ainsi le responsabiliser. Le théâtre militant s'intéresse alors plus à la lutte qu'aux mécanismes d'exploitation qui la rendent nécessaires, et d'un point de vue totalement subjectif : celui des militants.

Cette subjectivité implique que le « monde n'est donc pas déplié dans ses contradictions, projeté dans sa réalité historique, mais réincarné du point de vue de l'humanité souffrante et combative »¹⁴. Ce théâtre militant est finalement moins le reflet de la réalité que le reflet de son engagement politique.

Parmi les grands auteurs-metteurs en scène, nous pouvons citer ici André Benedetto, Armand Gatti. Ayant voulu rompre avec le théâtre traditionnel, l'institution théâtrale et les pratiques de Jean Vilar; ils souhaitaient que le spectateur ne ressorte pas intact de la représentation, le premier souhaitant un théâtre de peuple, et l'autre un théâtre avec le peuple. Dario Fo, lui, a choisi le rire ridiculisant les puissants comme fédérateur et force de subversion. Notons aussi les collectifs et jeunes compagnies comme le Théâtre de l'Aquarium et le Théâtre du Soleil, troupes pionnières de La Cartoucherie de Vincennes, qui cherchent aussi à rompre avec le « champ clos » du théâtre.

Evoquer ce théâtre militant naissant n'est pas anodin dans notre recherche. De nombreuses similitudes apparaissent clairement avec le concept du théâtre-action, qu'il s'agisse de la dimension politique – le théâtre-action cherchant tout de même plus à dénoncer des mécanismes d'oppression qu'à s'ancrer dans une lutte précise –, la volonté de rendre le spectateur actif, de ne pas le laisser indemne, mais aussi l'importance de l'actualité, d'un théâtre en prise avec le monde et la nécessité de replacer le théâtre au cœur de la cité, et ainsi toucher le non-public. Lors de son

¹³ NEVEUX, Olivier. *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris : La Découverte, 2007, p. 80

¹⁴ *ibid.*, p. 126

développement, la démarche de théâtre-action n'était donc pas isolée, mais tout n'a pas perduré.

Par ailleurs, la Déclaration de Villeurbanne de 1968 constate l'échec de la démocratisation de la culture, jusqu'alors prônée par l'état. C'est alors le temps de la recherche de démocratie culturelle. Fabien Puissant pense que sous la formule de démocratie culturelle, se trouve le théâtre-action : « Qu'est ce que la démocratie culturelle si ce n'est la liberté de créer et la possibilité d'avoir un regard différent sur le même thème ? »¹⁵ L'idée est défendue que tous les citoyens doivent participer à la culture, et même créer, il est alors question de donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas. La culture des élites est remise en cause, et on défend la reconnaissance de la créativité et des pratiques de tout le monde.

Jean Caune explique qu'après les événements de Mai 68, les enjeux ont été modifiés, « l'art est alors présenté comme un facteur de transformation sociale et le langage artistique comme une possibilité de médiation avec les individus. L'art ne se veut plus représentation du monde mais action sur le monde »¹⁶. La logique d'art pour tous cède la place à la volonté d'art par tous. Les acteurs culturels cherchent dès lors à réduire le fossé existant entre la culture cultivée et la culture populaire.

Le théâtre-action se développe dans cette recherche de démocratie culturelle.

Le théâtre-action rencontre les objectifs de démocratie culturelle. Il permet l'investissement de créateurs dans des projets construits avec des citoyens auxquels ils offrent la possibilité d'exprimer et de confronter leurs expériences quotidiennes et leurs visions du monde à travers la pratique théâtrale.¹⁷

1.4/ Le théâtre d'intervention des années 1970

Le terme « théâtre d'intervention » ainsi que celui de « théâtre d'animation » avaient été préalablement envisagés pour identifier les multiples pratiques et la démarche commune du mouvement belge. Finalement c'est le terme « théâtre-action

¹⁵ PUISSANT, Fabien. « Théâtre-action : essai de définition et de positionnement ». *Théâtre-Action de 1985 à 1995* [dir. Paul BIOT]. Cuemes : Editions du Cerisier, 1996, p. 452

¹⁶ CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble : PUG, 2006, p. 105

¹⁷ LAANAN, Fadila. « Service public de la culture, culture de service public ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuemes : Editions du Cerisier, 2006, p. 7

» qui a été retenu, car il semblait mieux approprié pour désigner une démarche plus globale où le fait d'intervenir dans des luttes concrètes n'était en fait qu'un des modes d'action.

Le terme de « théâtre d'animation » paraissait alors trop neutre pour un théâtre politique. Quand au terme de « théâtre d'intervention »,

Pour la dizaine de compagnies formant à l'époque le mouvement de théâtre-action, le terme de théâtre d'intervention renvoyait en effet, dans leur propre histoire, à des événements précis, de forte intensité politique, où s'entrecroisaient, en des moments aussi chaleureux qu'éphémères, création théâtrale, engagement militant, solidarité agissante, dans l'urgence et le futur à inventer. Or dès le milieu des années 70, sans jamais abandonner cette politique fondatrice, la plupart des compagnies avait appris à développer une démarche s'inscrivant davantage dans la durée et le long travail en ateliers.¹⁸

Il nous semble alors plus juste d'adopter une position qui englobe le théâtre d'intervention dans une démarche plus large correspondant au théâtre-action. La question des critères pour distinguer théâtre d'intervention et théâtre-action est toutefois difficile. Les deux prônent le fait de jouer les spectacles hors des structures du théâtre traditionnel. Les deux sont conçus comme un moyen de lutte et de résistance. C'est la question de l'enjeu qui est ici déterminante. Dans le théâtre-action, c'est finalement bien plus dans le processus même de création qu'il y a intervention. Le théâtre d'intervention propose une intervention sur la réalité. Le théâtre-action, lui, souhaite davantage intervenir sur les participants des créations collectives, pour que chacun mette en question les mécanismes d'oppression de la société.

Certaines compagnies de théâtre-action, comme les Acteurs de l'Ombre¹⁹ et le Théâtre Croquemitaine²⁰, font parfois du théâtre d'intervention, dans un cadre bien précis. Elles s'approprient alors pour un temps la lutte d'une collectivité, par exemple comités de sans-papier, de sans-abri ou collectif contre les expulsions. Leurs interventions ont lieu dans des lieux publics, et sont conçues pour provoquer

¹⁸ Texte pluriel. « Intervention ou action ? Un théâtre d'intervention sociale et politique ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuemes : Editions du Cerisier, 2006, pp. 52-53

¹⁹ Compagnie liégeoise créée en 1983, reconnue de théâtre-action en 1995, développant notamment le théâtre d'intervention, le « théâtre-forum ».

²⁰ Compagnie de théâtre-action créée en 1975 développant le théâtre d'intervention et le « théâtre-forum », et des ateliers, utilisant principalement l'esthétique du clown et de la commedia dell'arte, et agissant souvent dans la rue.

l'échange, la rencontre, des réflexions et des actions collectives. Cela peut prendre la forme d'une manifestation de rue où les passants ne sont pas informés qu'ils assistent à du théâtre. Dans le cas de ces interventions théâtrales, au service d'une action urgente, le spectacle est créé pour la circonstance autour des objectifs et aux conditions concrètes de l'événement, sans être toutefois un théâtre de propagande.

Bérénice Hamidi-Kim, dans un article intitulé « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? » souligne un point très important : le but du théâtre d'intervention, contrairement au théâtre-action, n'est pas nécessairement « le trajet d'un groupe en marche vers une expression publique ». ²¹ Pour beaucoup de compagnies, il apparaît évident que le terme d' « intervention » ne convient pas. Par exemple, le Théâtre des Rues explique que « sans y voir d'analogie nous pensons que le théâtre d'intervention est voisin du pamphlet... qui évoque plus la révolution que la révolte [...] avec assez de suggéré pour permettre toute délibération sur l'après lutte sociale et politique. » ²². Quand au Collectif 1984, il explique avoir « rejeté la notion d'intervention qui consiste à apporter conscience de l'extérieur, comme si celle-ci ne découlait pas directement des leçons que l'on tire de l'action commune sur le réel. » ²³. En somme, la notion d'intervention ne montre pas assez pertinemment que le but est d'agir avec, et dans le long terme.

En 2002, Marine Bachelot a traité le sujet des « Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie ». Considérant le théâtre d'intervention comme l'équivalent en France du théâtre-action en Belgique, elle se base sur la définition donnée par Philippe Ivernel:

Cela étant, le théâtre d'intervention, fondé sur un rapport d'échanges entre un groupe et un milieu donnés, dans la dynamique duquel le processus de production n'importe pas moins que le produit théâtral proprement dit, oscille entre deux pôles qui le maintiennent perpétuellement en état de tension : le pôle militant d'une part et

²¹ HAMIDI-KIM, Bérénice. « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? ». Visible sur <http://politique.eu.org/spip.php?article1130>

²² Texte pluriel. « Intervention ou action ? Un théâtre d'intervention sociale et politique ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuemes : Editions du Cerisier, 2006, p. 54

²³ *idem*

d'autre part ce que nous nommerons faute de mieux le pôle désirant. Le premier renvoie plutôt à la prise de parti, le second à la prise de parole.²⁴

Elle rattache alors la démarche de création collective développée par le théâtre-action à ce « pôle désirant » renvoyant à une prise de parole des populations. Elle s'appuie ensuite sur la typologie esquissée par Paul Biot²⁵ des différentes démarches des compagnies de théâtre-action pour illustrer les différentes expériences qu'elle reconnaît comme relevant du théâtre d'intervention. Elle aborde entre autre les « "spectacles au service d'une action urgente", créés dans le feu de l'action (et relevant donc du théâtre d'intervention *stricto-sensu*) »²⁶.

Nous aborderons donc ici le théâtre d'intervention dans sa définition immédiate et *stricto sensu*, tel que pratiqué en France dans le sillage de la vague contestataire de Mai 68.

Une volonté de rupture évidente avec le théâtre traditionnel l'anime : recherche de nouveaux espaces collectifs (usines désaffectées, places publiques, etc.) pour remplacer le cadre des théâtres institués, sortie du répertoire dramatique pour produire une autre culture, dépassement du clivage habituel acteurs/spectateurs pour créer une parole collective. Des démarches de création et des formes artistiques surgissent alors. Il est dans la lignée directe de l'agit-prop : un théâtre qui intervient ponctuellement en lien avec une lutte sociale ou politique existante, qui cherche à agir sur l'esprit des spectateurs et sur la situation en jeu. Différemment, les groupes de théâtre d'intervention ne prennent pas appui sur des organisations ou partis (comme les troupes d'agit-prop), mais leur théâtre est tout de même en liaison avec une lutte sociale ou politique.

Philippe Ivernel, ayant écrit plusieurs ouvrages sur le théâtre d'intervention, emprunte alors l'expression utilisée par Mickel Dufrenne dans *Le Monde*, dix ans après

²⁴ Philippe IVERNEL, cité dans BACHELOT, Marine. « Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie ». Mémoire de DEA Lettres Modernes : Université Rennes 2, 2002, p. 15

²⁵ Paul Biot est né à Bruxelles en 1940. Docteur en Droit mais aussi comédien et animateur théâtral, il participe en 1970 à la fondation de la Compagnie Campus, une des premières compagnies de théâtre-action en Belgique. Il a œuvré à la reconnaissance de la pratique et il a dirigé pendant plusieurs années, le Centre de Théâtre-action de la Communauté francophone de Belgique.

²⁶ BACHELOT, Marine, *op. cit.*, p. 17

1968, et explique que le théâtre d'intervention part à la recherche d'un « art populaire autogéré » : autogéré car les militants et la population montent sur les planches, et populaire car du même coup il s'agit d'un théâtre par le peuple et pour le peuple.

Bien qu'englobé dans la pratique du théâtre-action, le théâtre d'intervention est resté éphémère puisque lié à une cause précise ou un parti politique donné. Le théâtre-action, lui, n'est pas figé, et c'est sûrement à cela qu'il doit sa longévité.

1.5/ Le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal

Augusto Boal a œuvré toute sa vie professionnelle à utiliser le théâtre comme transformateur social et politique. Il développe la technique du Théâtre de l'Opprimé dans les années 1960-1970 au Brésil, dans un contexte d'oppression politique et social. Il fallait alors lutter contre les oppresseurs politiques et les propriétaires terriens, et recréer un dialogue entre les gens. Augusto Boal s'inspire alors du processus d'alphabétisation (ou conscientisation) mis en place par Paulo Freire. Dans sa « Pédagogie de l'Opprimé », Freire ne cherchait pas uniquement à apprendre à lire et à écrire aux élèves, mais à aiguïser leur sens critique, et décrypter le monde qui nous entoure. C'est aussi un des buts du théâtre-action : développer chez le spectateur et les participants aux ateliers une conscience critique.

Le Théâtre de l'Opprimé est une pratique qui s'intéresse à l'oppression des individus dans une perspective de changement social. Boal souhaite mettre le théâtre au service des personnes marginalisées afin qu'elles puissent s'exprimer par de nouvelles façons. Augusto Boal part donc à la recherche d'un dialogue ouvert, pour redonner au peuple les moyens de la production théâtrale. Pour lui, la division spectateur/acteur n'est pas anodine : à certains le droit à la parole et à la scène, à d'autres l'inaction. Augusto Boal cherche à abolir le spectateur, il parle alors de « spect'acteur » et le jeu devient l'expérimentation de la lutte. Le théâtre doit être utilisé pour transformer l'ordre social par ceux-là même qui en sont victimes. Ce qui n'est pas sans rappeler les techniques actuelles du théâtre-action.

Différentes méthodes de Théâtre de l'Opprimé sont inventées par Boal. Nous ne détaillerons ici que les plus répandues.

Le « théâtre-journal » consiste à transformer les nouvelles de journaux en scène théâtrale, afin que la population puisse se réapproprier les nouvelles qui circulent dans les médias.

Dans le « théâtre-forum », les participants racontent une situation d'oppression politique ou sociale, qui est ensuite jouée par les comédiens. Ces derniers proposent une solution à cette oppression, et s'en suit un débat avec les « spect'acteurs » concernant cette solution (d'où le terme « forum »). Ils sont par la suite invités à venir sur l'aire de jeu et à trouver par eux-mêmes et selon les règles du jeu théâtral, des solutions à la problématique exposée. Certaines compagnies de théâtre-action, comme la Compagnie du Brocoli²⁷ développent le « théâtre-forum ». Gilles Salvia explique ceci en évoquant « la magie du moment où le spectateur devient le protagoniste de l'action dramatique »²⁸. C'est donc en tentant de détruire les barrières entre les spectateurs et les acteurs au moment même de la représentation que cette compagnie trouve son compte. Ils sont « séduits par la subversion du forum »²⁹, et espèrent que le « spect'acteur », en tentant de briser l'oppression mise en scène, fera de même dans sa vie quotidienne.

Le « théâtre-invisible » est joué dans un endroit public à une heure de grande affluence. Les comédiens mettent en scène une situation d'injustice ou d'oppression plausible dans la réalité quotidienne. L'objectif visé est d'amener le « spect'acteur » à réfléchir sur des situations quotidiennes.

Le « théâtre-image » a au départ été créé pour vaincre la barrière de la langue de différents peuples indigènes, et entamer un dialogue. Les participants présentent alors des photos ou des images traduisant leurs conceptions du monde et les problématiques qu'ils vivent. Cette forme de théâtre est utilisée par la compagnie Ophélie Théâtre, pour illustrer les forums participatifs organisés en clôture du FITA.

²⁷ La Compagnie du Brocoli a été créée en 1980 en Belgique francophone. Après une formation aux techniques du Théâtre de l'Opprimé auprès d'Augusto Boal, la compagnie a décidé de monter des spectacles de théâtre-forum.

²⁸ SALVIA, Gilles. « La Compagnie du Brocoli ». *Théâtre-action de 1985 à 1995* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 1996, p. 45

²⁹ *ibid.*, p. 46

1.6/ La Création collective

La création collective s'est développée suite aux événements de Mai 1968. Il s'agissait alors de remettre en cause le mode traditionnel de production d'un spectacle. Les troupes s'essayant à la création collective étaient alors nombreuses dans le monde : le Living Theatre, le Bread and Puppet, le Teatro Campesino, la Troupe Z... Certaines impliquaient alors dans l'élaboration d'un spectacle des ouvriers, des habitants, afin de répondre aux exigences du public, et réinventer le théâtre populaire. Elle a aussi été considérée comme une forme de revendication et de contestation de l'acteur :

Par création collective, j'entends toute pièce de théâtre dans laquelle les comédiens sont plus que de simples interprètes, c'est-à-dire où plus d'un participant ont contribué à l'élaboration du contenu et/ou de la forme du spectacle.³⁰

Elle peut s'entendre par création à partir d'improvisations ou alors à partir d'écriture collective.

Aux Etats-Unis par exemple, le Living Théâtre se fonde sur une technique de création collective dès 1964 avec *Mystères et pièces courtes*. Ils décident d'abandonner le texte littéraire et de pratiquer l'improvisation collective pour exprimer leurs idées anarchistes. Ils se mêlent ensuite à la foule, et cherchent la participation physique du spectateur pour que tous se rejoignent dans la rue. Le Living Théâtre était alors un théâtre radical et révolutionnaire.

En France, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil adoptent aussi la création collective, notamment avec *Les Clowns* en 1969. Ariane Mnouchkine explique cette pratique jusqu'alors inconnue ainsi :

On a décidé qu'on allait créer un spectacle sans auteur, dont nous serions les auteurs, ce qui allait être *Les clowns*. On s'est plongé complètement dans la Commedia dell'Arte, dans le peu que nous en connaissions, et on a commencé à nager, à perdre le Nord. On avançait sans boussole le plus souvent, et peut-être est-ce indispensable, peut-être que pour nous c'était indispensable. Il fallait - et il faut toujours - des

³⁰ Fernand VILLEMURE, « Rapport de recherche au sujet de "Un inventaire des créations collectives au Québec depuis 1965" », inédit, 1972, p. 5 – cité par HEBERT, Lorraine, « Pour une définition de la création collective » *Jeu : revue de théâtre*, 1977, n° 6, p. 43

comédiens extrêmement courageux pour accepter de travailler sur un bateau qui parfois n'a pas de boussole, qui navigue en suivant une étoile.³¹

A l'époque, la création collective était alors l'expression d'une pratique culturelle nouvelle, dans la volonté de bousculer les codes du théâtre traditionnel. Elle fait désormais partie du répertoire utilisé par de nombreuses compagnies, dont les compagnies de théâtre-action. L'utilisation de la création collective dans le théâtre-action se traduit par la volonté de reconnaître à chacun un rôle critique et créateur, et s'inspirer du vécu mais le mettre à distance en développant aussi l'imaginaire.

Désormais que nous avons commencé à approcher le théâtre-action par les héritages dont il puise son essence, un aperçu de la réalité historique et une tentative de définition de la notion s'avèrent nécessaires.

2/ Place et singularité de la compagnie Ophélie

Théâtre dans le théâtre-action

Les projets développés par l'association Epi d'Or-Ophélie Théâtre s'ancrent sur un territoire qui possède un héritage fort, et un tissu associatif qui permet un travail en réseau mobilisant aussi bien les acteurs culturels que les acteurs sociaux. La compagnie Ophélie Théâtre se revendique compagnie de théâtre-action. Qu'est-ce que le théâtre-action et comment s'est-il créé en fonction de ces multiples héritages ?

Le terme s'est imposé avec une certaine évidence en Belgique francophone, et non ailleurs. La dénomination de « théâtre-action » a été empruntée à une démarche de théâtre militant ayant vu le jour à Grenoble dans les années 1970. Le travail mené par Renata Scant et Fernand Garnier faisait écho aux actions menées à l'époque par des compagnies belges qui défendaient un théâtre engagé. Aujourd'hui, nous remarquons que le terme « théâtre-action » utilisé par la compagnie Ophélie Théâtre renvoie pour beaucoup d'acteurs du territoire à l'héritage laissé par Renata Scant et Fernand Garnier. A quoi renvoie cette histoire du Théâtre-Action à Grenoble ?

³¹ MNOUCHKINE, Ariane. « De l'apprentissage à l'apprentissage ». Rapporté par Georges BANU, juin 2000. Visible sur <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/le-theatre-du-soleil,169/de-l-apprentissage-a-l>

2.1/ Pas de définition stricto sensu

Les compagnies de théâtre-action développent des esthétiques différentes, mais se retrouvent toutes dans la même dynamique. C'est pourquoi il n'y a pas de définition *stricto sensu* du théâtre-action, mais une définition plus fonctionnelle et descriptive, mise à l'écrit dans la Circulaire de 1984³², qui reconnaît le subventionnement du théâtre-action en Communauté francophone de Belgique. Tout d'abord, comme toute pratique artistique et créatrice, le théâtre-action a pour but d'interpeller un public, de questionner sa sensibilité, de susciter chez lui une réaction particulière, voire une modification de son attitude. Ce qui fait la spécificité du théâtre-action est le travail de création collective et participative avec des groupes de personnes confrontées à des difficultés sociales, économiques ou culturelles.

Est considéré comme groupe de théâtre-action, le groupe qui, créé, géré et animé par des personnes privées et utilisant l'expression théâtrale comme outil privilégié, se donne pour objectif essentiel de mener avec les couches socialement et culturellement défavorisées d'une population une action visant à développer la connaissance critique et la capacité d'analyse des réalités de la société et à élaborer les moyens nécessaires à l'expression collective de celle-ci.³³

La Circulaire de 1984 traite aussi des « créations autonomes ». Il s'agit de spectacles montés avec des professionnels, mais toujours dans un souci d'éclairer les mécanismes d'exclusion à l'œuvre dans notre société.

La volonté est présente de faire participer activement les citoyens à la culture, qu'il s'agisse de la goûter ou de la créer.

2.2/ Le Théâtre Action de Renata Scant et Fernand Garnier

En 1972, Fernand Garnier et Renata Scant créent à Grenoble l'association « Théâtre Action » (aujourd'hui Crearc : Création – Recherche – des Cultures). Nous sommes alors au lendemain des événements de mai 1968 entraînant une

³² Voir annexe 1.

³³ Article 1. « Objectifs généraux » de la Circulaire de 1984

transformation profonde des mœurs et des repères culturels. Hubert Dubedout est maire de Grenoble depuis 3 ans, et regroupe autour de lui la tradition socialiste et la nouvelle gauche issue du PSU et du Groupe d'Action Municipale, avec une politique innovante ouverte à toutes les propositions. L'association « Théâtre Action » regroupe des militants culturels, associatifs, des enseignants... L'objectif initial de l'association est de créer une structure au plus près de la population pour lui permettre un accès au théâtre et plus généralement à la culture ; faire tout un travail dans les quartiers de la ville mais aussi construire une action culturelle en relation avec le milieu associatif.

La relation qui unit animation et création devient très vite une caractéristique fondamentale de l'association « Théâtre Action ». Animation et création ont pour but de lutter contre le fossé culturel qui sépare la population en deux parties : une minorité qui détient le pouvoir de la parole et une majorité qui n'a pas les moyens de s'exprimer.

Très rapidement, différents projets de développement culturel se mettent en place.

En septembre 1971 – et jusqu'en décembre 1972, le Service de Coordination Culturelle de la ville lance le projet « Jeunesse de Grenoble », pour permettre aux jeunes de s'exprimer sur différents sujets : l'école, l'emploi, la délinquance... « Théâtre Action » en est immédiatement partie prenante. L'association est amenée à diriger des ateliers de théâtre pour les enfants, les jeunes, les adultes, les femmes, au sein des quartiers Mistral, Teisseire, l'Abbaye et dans les centres sociaux.

En 1974, le projet « Action Culturelle dans les grands ensembles » est mis en place avec le Fonds d'Intervention Culturelle dans le but de faire un travail avec ceux qu'on appelle communément « les jeunes délinquants ». Il sera mené à bien par « Théâtre Action » grâce à une étroite collaboration avec les structures sociales et socio-éducatives de la ville.

Parallèlement, l'association monte différents spectacles, créés à partir de thèmes accompagnant la transformation sociale que 1968 a initiée. « La pratique du "Théâtre-Action" est alors, en alternant ateliers d'expression, stages de formation, création théâtrale et diffusion, d'élaborer une parole qui soit en prise directe avec les

événements.»³⁴ Notons par exemple la création de *La Femme aux Ciseaux*, une pièce écrite par Fernand Garnier et jouée par Renata Scant. Cette pièce de théâtre, montée en collaboration avec le Planning Familial, traite de l'avortement alors interdit à l'époque.

L'association « Théâtre Action », qui a commencé avec peu de moyens, va peu à peu obtenir la reconnaissance des collectivités et des ministères au travers de ses différents projets et spectacles, et va se développer ainsi pendant une dizaine d'années.

En 1982, l'association change de nom et devient « Théâtre Action Créarc », et commence à développer en sus de ses autres activités tout un secteur littéraire. Créarc est un sigle qui rassemble « création », « recherche » et « cultures ». Fernand Garnier met alors l'accent sur le répertoire classique et Renata Scant développe ses activités en direction du théâtre européen avec la création du Festival de Théâtre Européen, pour un théâtre « en prise avec les réalités contemporaines »³⁵. Nous pouvons donc entendre par « recherche » une réflexion menée sur les enjeux culturels, la relation entre dimension sociale et dimension culturelle, et par « cultures » la mise en œuvre d'un travail au niveau local, en partenariat avec de nombreuses associations qui fédèrent des personnes d'origine étrangères, et travail en relation avec des personnes venant du monde entier. En 1993, une scission met définitivement un terme à l'aventure de l'association « Théâtre Action », qui ne se nomme plus que Créarc, et garde à sa tête Fernand Garnier.

Renata Scant, quant à elle, fonde sa propre compagnie. Après des négociations avec la municipalité Carignon (de 1983 à 1995), la compagnie Renata Scant est nommée à la direction du Théâtre Prémol. Dès lors, elle mène un travail intense sur les quartiers Village Olympique et Vigny Musset. De nombreux projets sont mis en place avec les différents acteurs du quartier et touchent tous les publics : ateliers théâtre autour d'axes tels que « Les racines du présent » en 1996, le « Vivre Ensemble » en

³⁴ GARNIER, Fernand. « Vie, mort et renaissance du Théâtre-Action à Grenoble ». *Théâtre-Action de 1985 à 1985* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 1996, p. 406

³⁵ SCANT, Renata. « Le théâtre en actes ». *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006, p. 69

1997, « Mémoire et intégration-Histoire d'un village » en 1998, « C'est ça la terre » en 1999, « Territoire – Ouverture – Tolérance » en 2001... Dans un quartier « de seconde zone », le but est d'amener les habitants à faire quelque chose de positif comme un spectacle, qui soit vu et reconnu. Toutes les communautés ethniques se côtoient et partagent les mêmes émotions, et le spectacle modifie les rapports dans la famille, entre voisins... Il y a réellement la construction d'un temps fort à l'intérieur du quartier.

Le « plan théâtre » décidé par Michel Destot, élu maire de Grenoble en 1996, vise à redéfinir la gestion de tous les théâtres de la ville. La compagnie négocie afin de garder le Théâtre Prémol, chose faite jusqu'en 2002. Ensuite, malgré le soutien et la mobilisation de tous les acteurs du quartier, avec qui Renata Scant a su créer un partenariat durable:

La compagnie Renata Scant, grâce à un travail de proximité (rencontre de chaque structure et prise en compte de leur spécificité) a su créer une synergie entre les différents partenaires qui agissent directement auprès de la population du Village Olympique et de Vigny Musset.(...) Ce travail progressif a permis d'établir des liens de confiance et de reconnaissance auprès de la population du quartier .³⁶

La compagnie s'est vue contrainte de quitter le théâtre Prémol, dont la gestion a été confiée dès 2004 à une autre équipe. Renata Scant dirige aujourd'hui l'association « Théâtre en Action », basée à la Ferme-Théâtre en Charente.

Gaspard Mouillot, régisseur actuel du théâtre Prémol, qui a suivi tout le travail de Renata Scant, a confié qu'aujourd'hui, il pensait en cueillir les fruits : les enfants qui autour de l'âge de sept ans ont passé des heures entières dans le théâtre grâce aux actions menées par la compagnie ont aujourd'hui un rapport différent avec le lieu et sont rapidement partie prenante des nouveaux projets.

La compagnie « Théâtre Action » de Renata Scant et Fernand Garnier, n'a actuellement aucun lien direct avec la compagnie Ophélie Théâtre. Il est pourtant pertinent d'en faire ici un historique, car « ils font partie de ces précurseurs de ce type de théâtre qui va se faire en lien à la fois avec la population, les problématiques

³⁶ Lettre de l'Union de Quartier, la MJC Prémol, les FJT des Iles et des Ecrins adressée à M. Destot en 2002 - SCANT Renata, *Dialogue avec un quartier*, Grenoble : Compagnie Renata Scant, 2003, non paginé

sociétales, et la création. »³⁷, et sont les investigateurs du terme « théâtre-action ». Les bureaux de la compagnie Ophélie Théâtre, sur laquelle reposera notre étude, sont situés au cœur du Village Olympique. De plus, le Théâtre Prémol est un partenaire privilégié de cette compagnie, qui cherche aussi à créer du lien entre les habitants, en mettant en œuvre différentes actions autour des spectacles.

2.3/ Implantation en Belgique Francophone

C'est dès 1970, après les événements de mai 68 et l'envie de mettre l'imaginaire au pouvoir, que le théâtre-action se développe en Belgique, principalement francophone. Plusieurs compagnies ressortent fortes des expériences de théâtre engagé, de théâtre dans les usines, de théâtre pour tous, et avec une envie d'aller vers ce « non-public », et de jouer dans des lieux que l'on pourrait qualifier de « non-culturels ».

Ces compagnies trouvent écho avec le travail mené à Grenoble par Renata Scant et Fernand Garnier, et prennent dès lors le nom de « théâtre-action ». Elles ont toutes des esthétiques très diverses, mais se rassemblaient autour de trois fondements : la priorité d'un travail permanent de création théâtrale avec et par des personnes en difficultés sociales, économiques, culturelles; la création collective ; et la réflexion sur le sens et les pratiques de sa démarche.

Cette forme de théâtre, bâtie sur la nécessité, sans volonté préalable mais par la force des choses, impliquait donc à la fois la création collective dans des situations difficiles, une formule participative, ainsi qu'une solidarité entre les participants.³⁸

En 1977, un collectif de quatre compagnies³⁹ se forme, baptisé le CATEF, Centre d'Action Théâtrale d'Expression Française, un organe d'information, de diffusion, de formation (de comédiens et d'animateurs), de réflexion et de coopération, animé par le nouvel idéal de démocratie culturelle. Le ministère de l'Éducation nationale et de la

³⁷ Laurent PONCELET, entretien avec Clarisse GIROUD, 13 juillet 2010, dans le cadre d'un mémoire.

³⁸ Paul BIOT. Propos rapportés par VAIS, Michel. « Théâtre-action : de la Belgique au monde, rencontre avec Paul Biot », *Jeu : revue de théâtre*, 2002, n° 105, p. 133

³⁹ La Compagnie du Campus, la Compagnie Sang neuf d'Animation du Brabant wallon, le Théâtre de la Communauté de Sereing et le Centre dramatique du Pays Noir (qui ne poursuivra pas), rejointes par le Mouvement de la Renaissance en 1978.

Culture de la Communauté française de Belgique, qui signait des conventions depuis 1970 concernant les projets de celles qui deviendraient les compagnies de théâtre-action, crée en 1979 un groupe de travail sur le théâtre-action. Il reconnaît que la démarche développée ne s'inscrit ni dans l'éducation permanente – équivalent de l'éducation populaire en France, ni dans le théâtre traditionnel. La nécessité d'une structure d'accueil spécifique se fait alors ressentir. Les compagnies élaborent donc les fondements d'une Circulaire sur le théâtre-action, promulguée en 1984. Cette Circulaire s'est révélée indispensable pour la reconnaissance professionnelle et institutionnelle de la démarche de théâtre-action en Belgique.

A partir de 1984, un nouvel organisme est mis en place : le CTA, Centre de Théâtre-action, qui se veut complémentaire au premier, avec comme mission d'informer, de promouvoir le théâtre-action, et d'organiser des rencontres à l'échelle nationale comme internationale. De nouvelles compagnies se rallient au mouvement, et en 1986, le CTA crée le FITA, encore existant à nos jours, accueillant des compagnies du monde entier ancrées dans une démarche similaire.

Beaucoup de compagnies ne se revendiquent pas du mouvement, et n'en connaissent pas même l'existence. C'est souvent après la rencontre avec un de ses membres qu'elles demandent à en faire partie. C'est notamment ce qu'explique Atavi-G, le togolais de la compagnie Zigas : « A vrai dire, je n'ai pas entendu parler de "mouvement" avant d'être contacté par le FITA. C'est un combat que je croyais mener seul avec les troupes togolaises et africaines de la sous-région occidentale. C'est une grande surprise pour nous de découvrir au cours de ce festival qu'il existe un mouvement international. »⁴⁰

C'est aussi à la rencontre avec Paul Biot, pendant longtemps directeur du CTA, que le théâtre-action renaît à Grenoble avec la compagnie Ophélie Théâtre dirigée par Laurent Poncelet.

⁴⁰ Atavi-G. cité dans BIOT Paul, ROUX François, Atavi-g. « Agir avec le théâtre ». *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*. Paris : Cassandre/Éditions de l'Amandier, 2006, p. 168

2.4/ La compagnie Ophélie Théâtre

L'association Epi d'Or – compagnie Ophélie Théâtre est créée en 1992, année de création du spectacle *La Crise*, par Laurent Poncelet. Après diverses implications dans le théâtre en milieu étudiant, il monte *Paris Perdu* en 1995, un spectacle semi-professionnel avec des personnes SDF. Lors des représentations, il invite différentes associations caritatives à y assister. Le Secours Catholique vient avec un groupe de personnes en situation difficile qui, après avoir vu la pièce, expriment le souhait que Laurent Poncelet les aide à faire du théâtre. De cette rencontre naît le groupe Mange-Cafard, aujourd'hui groupe pilote de la démarche de création collective. La première pièce, *Eclats de Vie* est notamment présentée au Cargo et aux Rencontres Urbaines de la Villette à Paris. Elle conforte Laurent Poncelet dans son désir de se consacrer entièrement à l'activité théâtrale. Le nom de ce groupe a été choisi par les comédiens eux-mêmes. Le cafard, dans son sens figuré et familier, est défini dans le Trésor de la Langue Française comme une « tristesse lancinante accompagnée d'idées noires et d'un sentiment de profonde lassitude ». Les comédiens, à la découverte du théâtre tel que pratiqué par Laurent Poncelet et de la création collective, ont décidé de s'appeler « Mange-Cafard », d'une part par l'action que faisait le théâtre sur eux et d'autre part par l'action qu'ils voulaient exercer sur le public. Le théâtre était alors devenu un moyen de tourner à la dérision leurs difficultés quotidiennes.

En 1998, lors de la représentation de *Au-delà du Mur* à Avignon, Laurent Poncelet fait la connaissance de Marc Klein, du Théâtre du Fil⁴¹. Un rendez-vous est alors donné autour de Paul Biot en automne 1998 à Paris, entre plusieurs compagnies. Elles sont toutes dans le sillage des démarches de Mai 68, et engagées dans la même envie d'un théâtre qui veut bousculer et parler du monde d'aujourd'hui, et entendent privilégier la qualité de la relation à l'autre. A l'issue de cette rencontre, est écrit le texte collectif *Théâtre en Mouvement, acte de création, actes de résistances*. Les signataires attestent qu'ils se reconnaissent

dans des actes de création de nature multiple qui impliquent prioritairement ceux qui dans la société sont en situation d'oppression de quelque nature que ce soit, [qui] mettent en cause concrètement les modèles économiques, sociaux, politiques et

⁴¹ Troupe de Théâtre-Ecole créée en 1981 et basée à Savigny-sur-Orge (91) qui forme des jeunes en réinsertion aux métiers du spectacle, et anime des ateliers en milieu carcéral.

culturels dominants, [qui] affirment ainsi l'existence d'une démarche alternative, de résistance aux pouvoirs établis et aux savoirs imposés.⁴²

Beaucoup de similitudes, donc, avec le mouvement belge. Ce collectif, d'après Laurent Poncelet, n'a jamais réellement décollé, et a pris fin en 2004.

Entretemps, différents Festivals Internationaux de Théâtre-action sont créés en France (Marseille, Paris), petits frères du FITA belge.

A Grenoble, Laurent Poncelet poursuit son travail de création collective avec les habitants. Après *C'est comme ça la Vie*, création collective de 1999, Laurent Poncelet crée avec les Mange-Cafard *Silence, on gueule* en 2001. A cette occasion, en partenariat avec le Secours Catholique, un festival voit le jour au Théâtre de Poche, aujourd'hui Théâtre de Création : « Les Rencontres du Théâtre autrement », avec pour but de faire découvrir un autre moyen d'exprimer des idées, un théâtre en résistance aux enjeux à la fois sociaux, politiques et artistiques. Sont invités différents groupes de création collective, avec un temps fort appelé « Créer, c'est exister », espace de débat et d'échanges sur le lien qui peut être créé entre la représentation et la réalité sociale, économique et politique. C'est cette année là que Paul Biot, présent à ces rencontres et invité au temps fort, propose à Laurent Poncelet de monter un FITA à Grenoble. L'idée mûrit un an, et le premier FITA Rhône-Alpes voit le jour en 2002. Grandissant d'année en année, et se décentralisant dans toute la région Rhône-Alpes à partir de 2006, sa 5^{ème} édition s'est tenue du 9 novembre au 5 décembre 2010.

Laurent Poncelet, met aussi en scène des créations dites « autonomes », montées avec des équipes professionnelles. Les créations parlent de l'homme d'aujourd'hui et des questions toujours contemporaines (oppression, exclusion, monde du travail...), avec une dimension politique forte donc, et toujours la même envie de toucher les publics.

Enfin, des créations professionnelles sont montées à l'étranger, notamment par le biais d'un partenariat avec l'association *Pé No Chaõ* (Pied sur Terre), basé à Recife (Brésil), et présent dans différentes favelas de la ville. Il est composé de jeunes

⁴² Texte collectif. « Actes de création, actes de résistance. La charte de Théâtres en Mouvement ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p. 333

professionnels du hip-hop, de la capoeira, des percussions, de la danse afro, eux-mêmes issus des favelas. Des spectacles sont ainsi présentés dans les quartiers périphériques et au centre ville et des ateliers quotidiens en direction des enfants et jeunes des favelas de Recife sont proposés à l'intérieur même des quartiers. Une pépinière d'enfants et de jeunes (près de 200) y participent. Ces jeunes ont acquis un très haut niveau technique dans les différentes disciplines précitées, puisqu'ils s'y sont investis dans une pratique quotidienne. Les membres professionnels de *Pé No Chão* sont-eux mêmes issus de ces ateliers.

Après l'invitation de ce groupe au FITA 2004, l'idée est née de travailler ensemble, mêlant ainsi plusieurs expériences différentes. La coopération artistique a commencé en 2006 avec la création *Résistance Resistência*, et s'est poursuivie en 2010 par *Magie noire*, deux créations montées avec 13 jeunes artistes des favelas en lien avec *Pé No Chão*. Le thème central de ces créations est la favela, mais reflète l'équilibre instable, la violence sous-jacente, la ségrégation et surtout l'énergie de vie présents dans toutes les périphéries et banlieues du monde.

Laurent Poncelet anime aujourd'hui 3 groupes de création collective : le groupe Mange-Cafard, groupe pilote, basé dans l'agglomération grenobloise, le groupe de Villefontaine (Nord Isère), et le groupe de Chavanoz-Crémieux (Isère). Chacun de ses groupes a plusieurs spectacles à son actif, le dernier en date étant *Quartier Divers*, par le groupe Mange-Cafard. Les spectacles qui résultent des ateliers théâtre sont généralement proches de l'absurde. Ils mettent en scène des personnages extravagants confrontés à des situations surréalistes, mais aussi à des travers ou injustices qui renvoient à notre société contemporaine.

Le théâtre-action est donc héritier de pratiques multiples et la compagnie Ophélie Théâtre s'est ancrée dans un territoire qui avait abrité la première compagnie à utiliser le terme de Théâtre-Action. Ainsi, lorsqu'est présenté le premier Festival International de Théâtre-Action, beaucoup ayant cette mémoire de l'action menée par Renata Scant confondent les deux structures. Mais ce n'est pas uniquement le terme qui porte à confusion : lorsque l'on compare les deux compagnies et leurs activités, on observe de nombreuses similitudes. La compagnie Renata Scant développa des

activités d'ateliers, mena des projets en partenariat avec des structures et associations du secteur social en particulier sur le secteur Prémol-Village Olympique, organisa un festival de Théâtre avec des compagnies étrangères. On peut dresser aujourd'hui un portrait similaire de l'association Epi d'Or – compagnie Ophélie Théâtre, qui s'appuie sur le tissu associatif dense et dynamique de Grenoble pour monter des actions culturelles. Son ancrage dans le théâtre-action la place également au cœur d'un réseau international plus large. Laurent Poncelet donne une définition du théâtre-action qui s'articule en 3 axes, que nous allons maintenant approfondir :

- ❖ Poser des questions politique au sens noble du terme, et faire du théâtre un espace de débat sociétal.
- ❖ Rapprocher réellement théâtre et population.
- ❖ Permettre aux habitants, même les plus exclus, d'être acteurs, et ainsi de s'exprimer.

II. IMPORTANCE POLITIQUE DE L'ESTHETIQUE

L'idée du théâtre-action est de désacraliser l'art, de rendre la culture plus proche de la population, de ne pas laisser l'artiste dans sa tour d'ivoire, mais de l'amener au contraire à prendre conscience des réalités humaines de la société d'aujourd'hui.

Selon les dires de Laurent Poncelet, la compagnie Ophélie Théâtre « cherche véritablement à rapprocher théâtre et population. Pour que les habitants, tous ceux notamment qui n'ont pas l'habitude de fréquenter les salles de spectacle, réalisent qu'il se passe, se dit, se vit dans le théâtre des choses qui les concernent aussi. »⁴³. Elle « cherche à faire vivre le théâtre dans la cité, un espace où se confrontent les idées, les visions du monde. Avec un théâtre qui ne renonce pas à se saisir des questions de notre temps, mais au contraire qui questionne, bouscule, fait réagir. Un théâtre qui s'inscrit dans le champ politique au sens noble du terme.»⁴⁴.

Nous reviendrons ici à l'étymologie du mot « politique ». Il vient du grec ancien *politikós*, dérivé de *polis*, qui signifie la cité, le peuple. Le théâtre est une représentation de la cité, il est donc souvent considéré comme évidemment politique. Nous allons donc étudier en quoi le théâtre-action est politique, « au sens noble du terme », comment par les thèmes il se veut représentation du monde, et comment il cherche réellement à investir la cité.

Paul Biot rappelle les trois critères d'un théâtre politique auxquels veut répondre le théâtre-action : le contenu – les thèmes doivent toucher à l'exploitation de l'homme par les différentes couches du pouvoir, le public – le spectacle doit être adaptable pour les lieux non-culturels afin d'aller jouer dans des lieux insolites ou inadaptés au théâtre, et l'environnement – la création doit être construite lors d'un travail en ateliers.⁴⁵

⁴³ PONCELET, Laurent, propos recueillis dans un clip vidéo sur le FITA 2010

⁴⁴ *idem*

⁴⁵ BIOT, Paul. « Théâtre-action : social ? politique ? Une question de regard ». *Théâtre-Action de 1985 à 1995* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 1996, p. 160

Le théâtre-action s'inscrit aussi dans le champ du social. « Il a choisi, non seulement de vouer une attention particulière au non-public, mais qui plus est, de vouloir faire accéder les public oubliés et/ou démunis à certaines formes de créations théâtrales. »⁴⁶

Nous analyserons donc le processus de création collective développé par la compagnie Ophélie Théâtre, avec les évidents impacts sur les participants aux ateliers, et l'esthétique qui en ressort. Puis nous verrons en quoi la compagnie Ophélie Théâtre cherche à se rapprocher des populations exclues, notamment dans les quartiers extra-urbains.

1/ Créer collectivement

Le théâtre-action s'inscrit dans une démarche de création collective, dont nous avons précédemment défini les principales caractéristiques. Mais il la développe de manière singulière, car il intègre dans le processus de création des personnes marginalisées et exclues culturellement et socialement.

Les participants se trouvent souvent motivés par une révolte, ou une envie de rapporter des éclats de leur vie, souvent difficiles. Ces vécus révèlent des situations où sont pointés les rapports de force et leurs engrenages... Le théâtre-action considère tout être humain comme créateur potentiel : chacun dispose de part sa vie de quoi écrire une ou plusieurs œuvres.

Dans certains ateliers de théâtre-action, le groupe est composé d'individus qui « ne partagent pas grand-chose, si ce n'est l'appartenance plus ou moins négative et décriée à une catégorie commune (ex : je dépends du CPAS [Centre Public d'Action Sociale] je suis un "sans papier")». ⁴⁷ C'est souvent le cas dans les compagnies qui vont mener des ateliers théâtre au sein de structures sociales, comme le Théâtre du

⁴⁶ SOLT, Jean-Martin. « Un vieux débat qui mérite toujours des idées neuves ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p. 124

⁴⁷ BRAHY, Rachel. « Théâtre-action : que vive la démocratie...en actes ! ». *Politique, revue de débats*, juin 2010, n° 65, visible sur <http://politique.eu.org/spip.php?article1129>

Copion⁴⁸. Lors de sa professionnalisation en 1984, cette compagnie s'est fixé, entre autres objectifs, l'animation dans les écoles et maisons de jeunes. Elle s'est réellement spécialisée en 1991 dans le théâtre-action avec des adolescents et en milieu scolaire. Puis à la demande de différentes structures, elle a été amenée à travailler avec d'autres publics, qui n'étaient pas forcément demandeurs d'ateliers théâtre. Dans un article consacré au Théâtre du Copion, Georget Mourin explique que « le développement de [sa] compagnie est lié à des demandes émanant de structures traditionnelles mais aussi et surtout de mouvements d'éducation permanente, des institutions sociales, des écoles, des communes, des organisations non gouvernementales. »⁴⁹ Par exemple, un travail a été mené sur l'exclusion et la santé mentale, en collaboration avec l'association « Droit Devant »⁵⁰. Georget Mourin décrit les ateliers menés par le Théâtre du Copion comme suit :

Au sein d'une association, d'un groupement de fait, vivant des situations sociales, économiques et culturelles difficiles et œuvrant à l'amélioration de leur condition, nous créons à partir d'ateliers d'écritures appropriés des textes porteurs de leurs vécus et de leurs espoirs : ces textes dont ils sont les auteurs sont à la base d'une pièce de théâtre dont ils seront les comédiens.⁵¹

Les spectacles ainsi créés sont principalement joués dans des lieux non-culturels : écoles, locaux syndicaux, centres de formation professionnelle, maisons de jeunes, maisons de quartier ...

A contrario, le groupe pilote de création collective de la compagnie Ophélie Théâtre, Mange-Cafard, est basé sur Grenoble et existe depuis 1996. Les participants viennent principalement par choix, ou décident de rester à partir des premiers ateliers. Le groupe est ouvert à tous, et n'est pas rattaché à une structure sociale précise. S'inscrivant dans cette logique du théâtre-action de donner voix aux « sans-voix », de replacer les participants sur le terrain de la contestation sociale et citoyenne, et de faire émerger une parole collective, Laurent Poncelet développe aussi une forte

⁴⁸ Compagnie belge créée en 1982.

⁴⁹ MOURIN, Georget. « Le Théâtre du Copion ». *Théâtre-Action de 1985 à 1995* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 1996, p. 96

⁵⁰ Association de défense des droits économiques et sociaux fondamentaux, plus d'informations sur <http://users.skynet.be/Droits.Devant/index.htm>

⁵¹ MOURIN, Georget. « Le Théâtre-Action ». *Pensée plurielle*, 2002, n° 4, p. 21

exigence artistique, identique à toute autre création plus classique. Nous parlerons ici de direction d'acteur et de mise en scène, car différemment des autres compagnies qui utilisent les termes d' « animateur de théâtre-action » ou de « comédien-animateur », Laurent Poncelet est metteur en scène.

En réponse à une question sur le statut des comédiens, il précise bien que malgré leur caractère non-professionnel, le travail reste professionnel :

Si on regarde le travail qui est mené, l'exigence qu'il y a derrière, et le type de jeu, ils [les comédiens] ne sont pas amateurs, et ils ne sont pas professionnels non plus. Mais le spectacle peut être qualifié de professionnel par rapport au travail qui est mené.⁵²

La compagnie Ophélie Théâtre cherche à bousculer les préjugés dans le domaine culturel, en revendiquant une place à part entière de cette démarche théâtrale dans les champs culturels et artistiques, et dans les théâtres.

1.1/ Une action qui s'inscrit dans la durée

Depuis la création des Mange-Cafard, la formation du groupe a changé, seuls deux participants sont présents depuis le début : Sylvia Turlan et Frédéric Monfort. Les autres sont arrivés d'année en année, et la majeure partie a déjà plusieurs spectacles à son actif. A l'heure actuelle, le groupe est composé de seize personnes en situation d'exclusion sociale ou économique, « aux parcours et aux situations de vie souvent mouvementés, atypiques, relégués quelquefois en marge de la société, et dont les fragilités, les limites, la différence vont faire l'acte théâtral».⁵³ C'est en effet un groupe très éclectique, composé de onze hommes et cinq femmes allant de 30 à 82 ans, certains souffrant de handicaps (maladie mentale ou handicap physique), d'autres ayant subi une longue période de chômage. Lorsqu'un nouvel arrivant rejoint le groupe, la facilité d'intégration est remarquable. Chacun est accepté avec ses différences, dans lesquelles il puise ses ressources, sa richesse. Laurent Poncelet parle souvent des différences comme couleurs du groupe, qui s'ajoutent aux autres et

⁵² Laurent PONCELET, entretien avec Clarisse GIROUD, 13 juillet 2010, dans le cadre d'un mémoire.

⁵³ PONCELET, Laurent. « Agir par le Théâtre ». *Cassandra/Hors-champ*, 2007, n° 69, p. 90.

créent un équilibre. Au fil des ans, les participants ont appris à se connaître. Un climat de confiance règne au sein du groupe.

Les ateliers et les spectacles ainsi créés sont véritablement inclus dans la démarche artistique d'Ophélie Théâtre, le « point d'ancrage de tout le projet de la compagnie »⁵⁴. Pour Laurent Poncelet, les Mange-Cafard sont le cœur de son travail.

C'est en effet suite au premier spectacle des Mange-Cafard, *Eclat de Vie*, qu'il a décidé de se consacrer réellement à l'activité théâtrale et à la création collective. Il a vu la force qui ressortait sur le plateau et la vérité du jeu qui habitait les comédiens. Il a compris que c'était avec eux que l'interaction entre société, théâtre et population était créée ; et avec eux que son théâtre prenait sens.

Un lien fort lie l'équipe de la compagnie Ophélie Théâtre et les Mange-Cafard. Les Mange-Cafard sont tous bénévoles pendant le FITA, et participent activement à la mise en œuvre de ce festival. De plus, ils se plaisent à assister à tous les spectacles accueillis. Benoît Szakow raconte une anecdote vécue lorsqu'il écrivait un article sur le FITA Rhône-Alpes. Cela se passe après une représentation du spectacle *La Gigantea* suivie d'un débat.

Je discute à la fin avec Marco, un bénévole [et comédien des Mange-Cafard], qui me raconte, les yeux brillants, qu'il aimerait que je glisse dans mon article à quel point Laurent Poncelet et la compagnie Ophélie sont importants pour lui et l'ont aidé à se sortir du milieu psychiatrique qui l'avait capturé.⁵⁵

Tout d'abord, revenons sur ce qui a poussé les participants à faire du théâtre.

Certains sont venus au théâtre par choix, avec un désir de dépasser des blocages, de rencontrer des gens, de retrouver une vie sociale. Il est évident qu'un atelier théâtre est avant tout un lieu de rencontre, pour retrouver du lien avec les autres, où l'on va devoir surmonter sa timidité, pour affronter le regard des autres participants mais aussi du spectateur inconnu. D'autres avaient un fort besoin de dire les choses, de transmettre un vécu ou de défendre leurs convictions. La pratique du théâtre, plus

⁵⁴ *idem*

⁵⁵ SZAKOW, Benoît. « Théâtre-action (pléonasme) ». *Cassandra/Hors-champ*, hiver 2011, n°84, numéro de page non connu

qu'une activité de divertissement, est alors conçue par les participants comme une possibilité d'exprimer quelque chose de personnel.

D'autres avaient à l'origine une vision négative du théâtre, et sont venus sous la pression d'un tiers (souvent à la demande des assistantes sociales). En effet, pour bénéficier du RSA (Revenu de Solidarité Active, anciennement RMI : Revenu Minimum d'Insertion), les allocataires doivent signer un contrat d'insertion sur lequel sont inscrits des objectifs à réaliser (par exemple : apprendre à mieux s'exprimer en public, maintenir le lien social...). Louisa Boumezoued est toujours comédienne dans les Mange-Cafard, et explique son arrivée comme suit.

Comme je suis au RMI, mon assistante sociale m'a demandé de faire un contrat, où il fallait que je fasse du théâtre, ou de la couture, de la cuisine... J'ai dit « écoutez, je préfère faire un atelier théâtre ! » J'avais déjà commencé avec ma troupe [troupe amateur dans laquelle elle exerçait déjà le théâtre], et quand j'ai participé avec Laurent depuis 1999, au début c'était juste en atelier... Puis il nous a mis tellement à l'aise et tout ça, qu'il nous a demandé si on voulait créer notre pièce et monter sur scène... Au début on était tout fiers, on était tout contents... Quand on a monté la pièce, on l'a montée ensemble, c'est une création collective : on dit des choses, on fait des impros, c'est ça qui me plaît... On crée ça ensemble, on ne prend pas ça dans un livre, nous avons mélangé nos vécus.⁵⁶

Lorsqu'ils pensaient théâtre, ils s'imaginaient livre en main récitant un texte écrit dans une langue trop vieille, trop élitiste, et finalement pas pour eux. Or, la démarche de la compagnie Ophélie Théâtre part d'improvisations, chacun exprime ses expériences. Et il a suffi de quelques répétitions pour que chacun trouve son compte dans le théâtre ainsi créé. Ils prennent conscience de l'intérêt que peut porter leur propre histoire pour les autres. Leur vision du théâtre a changé, ils peuvent maintenant s'exprimer et jouer dans un lieu qui est aussi devenu le leur.

⁵⁶ Lors du FITA, sont organisés des forums participatifs sur différents thèmes. En 2008 et 2010, entre autres, les forums tournaient autour de la création artistique et du lien social. De nombreux échanges ont donc eu lieu entre comédiens des groupes de création collective, professionnels de la culture, du social, habitants et spectateurs sur le rôle et la portée sociale, culturelle et politique des créations artistiques menées par la compagnie. Actes du Forum participatif « Théâtre et Lien Social » organisé le 29 novembre 2008 au Théâtre Prémol, p. 25

1.2/ Un processus de création garant de la force artistique

Les spectacles créés avec les Mange-Cafard sont souvent déroutants, tel que l'atteste cet extrait d'un dossier concernant la création de *Quartier Divers* :

Pour des spectacles hors norme, loin de tout repère habituel. Pour qu'émerge la poésie d'un instant, d'un regard. Dans un mot, un mouvement, une manière d'être dans le monde. Et ce dans une démarche proche de celle de Pippo Delbono, avec la singularité, la force intime, la poésie de chacun. Le travail créatif puisera aussi son souffle dans la force de dire des acteurs, et son urgence. Quelque chose d'essentiel à transmettre, à produire. C'est tout le sens de l'acte de créer. Il ne faut pas que les acteurs cherchent à imiter mais que chacun évolue dans sa singularité, ses limites, sa fragilité, sa poésie. Chaque mouvement, chaque regard deviendra hors-norme, complètement atypique. Face à cette richesse et cette force, le public est désarçonné. Chaque Mange-Cafard, par son jeu, devient un poète. Il ne joue plus son propre rôle, il joue avec sa sensibilité pour créer un personnage au message universel.⁵⁷

Pour Laurent Poncelet, le théâtre n'est pas affaire d'intellectualisation, mais d'émotion. Il cherche à toucher le cœur de l'autre, et ce avec des moments d'intense poésie. Cette poésie naît de la force, de la fragilité, de la vérité, et des limites de chaque situation mise en scène, et de chaque comédien. C'est en cela que l'inclusion dans la société des participants est respectueuse de leur identité, et ne devient pas une intégration portant atteinte à leur intégrité. Et c'est aussi cela qui le situe proche de Pippo Delbono (bien que ce dernier n'ait jamais fait de théâtre-action) : la force des différences.

Le travail de création collective mené par Laurent Poncelet dure de 16 à 20 mois. Après un premier temps de travail qui vise à libérer les énergies de chacun et à créer un esprit collectif, sont lancées les premières improvisations. Ces improvisations sont libres, pour observer ce qui émerge de chacun et du collectif. Ensuite, quand Laurent Poncelet commence à dégager une idée de dramaturgie, de personnages, de scènes, les improvisations sont reprises, cette fois en relation avec la trame de la future pièce. Durant cette phase, Laurent Poncelet intervient souvent pour relancer le jeu, intégrer de nouveaux personnages, créer des accidents, faire évoluer la situation... Les

⁵⁷ Document interne à la Compagnie Ophélie Théâtre : dossier de demande de résidence au Théâtre Prémol pour la création de Quartier Divers, par le groupe Mange-Cafard.

improvisations sont enregistrées afin de créer le texte. L'acteur n'est donc pas seulement un interprète, c'est un créateur.

Dans cette démarche de création collective, le vécu de chacun – même s'il sert de base au travail d'improvisations – est mis à distance par un travail de construction artistique. Il n'y a donc pas de réalisme brut dans les créations collectives. Ce ne sont pas des témoignages, il ne suffit pas de laisser surgir la parole et l'organiser ; mais de travailler à une façon de dire autrement. Un travail de réécriture est mené par Laurent Poncelet, accordant beaucoup d'importance à la beauté de l'écriture et à son rythme. La direction d'acteur et la mise en scène sont travaillées à partir du texte obtenu.

Ce travail est toujours très centré sur le rythme et l'énergie. Selon le metteur en scène, il s'agit là d'une manière de secouer et de toucher tous les publics. Les spectacles sont souvent montés sur un rythme effréné, qui permet de dépasser les situations les plus tragiques traversées par les personnages. « L'énergie de vie qui porte le jeu des comédiens balaie tout apitoiement ou sentiment misérabiliste pour les personnages, même embourbés dans leur isolement, leur pauvreté relationnelle ou sentimentale, leur errance,... »⁵⁸, nous explique Laurent Poncelet. La justesse du mouvement est importante.

Ce dernier espère ainsi toucher ceux qui viennent rarement au théâtre et qui, même s'ils peuvent être choqués ou ne pas aimer, du moins ne s'ennuieront pas. Dès le début de la pièce, l'énergie est importante. Laurent Poncelet ne cherche pas à élaborer une scène d'exposition.

La fragilité et la poésie des corps priment dans sa démarche. Pour les créations avec les Mange-Cafard, le spectateur ne doit pas voir les comédiens comme handicapés ou exclus, mais les voir comme personnes. Des personnes qui sont certes différentes, mais avec qui la vie s'exprime sous sa forme la plus radicale. Dans le jeu, Laurent Poncelet travaille sur ces différences, ne cherche pas à les cacher ni à les supprimer. Il n'est pas rare de l'entendre dire à ses comédiens qu'ils perdent la fragilité qu'ils avaient en arrivant, qui fait leur force et leur vérité, notamment dans la justesse du ton de la voix ; tout en les félicitant tout de même de l'assurance qu'ils prennent.

⁵⁸ Laurent PONCELET, entretien avec Clarisse GIROUD, 13 juillet 2010, dans le cadre d'un mémoire.

Les comédiens continuent donc à jouer sur cette fragilité, mais en en prenant conscience, en la (re)découvrant. Il insiste aussi souvent sur la beauté de l'aventure humaine qu'ils sont en train de vivre.

Certains participants, à leur arrivée dans le groupe Mange-Cafard, étaient incapables de s'exprimer devant les autres. Pour les premiers spectacles, ils avaient donc des rôles muets, et statiques, mais avec une présence étonnante, focalisant toute l'attention du public.

En 1996, Frédéric Montfort se contentait de prononcer quelques mots, de crier quelques phrases. Il avait donc de petits rôles composés uniquement de tirades en monologue. Laurent Poncelet avait compris que c'était plus simple pour lui, il n'avait pas de partenaire à qui donner la réplique sur scène, il suffisait de sortir tout ce qu'il n'arrivait pas à dire au quotidien. Le quotidien dont il tirait ses maux, d'où il puisait l'essence de son inspiration. Même s'il jouait des personnages très différents de ce qu'il était et que les mots qu'il prononçait ne le décrivaient en rien, c'est lui qui s'extériorisait à travers ces monologues, c'est lui qui existait dans ces cris. Le texte ne parlait pas de lui, mais lorsqu'il se mettait à le déclamer, « c'est toute sa vie qui ressort[ait] à travers les mots »⁵⁹. Laurent Poncelet a commencé par travailler avec lui sur sa gestuelle, ses mouvements. A force d'exercices, Frédéric a pris conscience de la puissance de son corps et de ses cris, de ce qui faisait théâtre en lui. Il s'est aussi ouvert aux autres, au collectif. Dans *Quartier Divers*, il tient le rôle de Moustique⁶⁰, celui qui demande s'il n'y a vraiment rien à un kilomètre du quartier. Il est présent dans de nombreuses scènes, et est toujours en dialogue avec un autre comédien. De plus, son corps est très présent dans son jeu, il se retrouve dès la première scène torse-nu, et s'exhibe sans aucune gêne, et avec beaucoup d'énergie. Et la présence de ce corps qui se dévoile et d'une personne qui a su prendre un risque prend une signification politique très forte.

Pippo Delbono parle aussi souvent du processus de transformation qu'ont connu ses comédiens. Il dit à propos de Bobo, son comédien microcéphale et sourd-muet

⁵⁹ Frédéric MONTFORT, entretien avec Martin DE LALAUBIE, en 2010, dans le cadre d'un dossier de candidature pour l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS)

⁶⁰ Synopsis du spectacle en annexe 2

qu' « au début, il mettait toute sa vie dans le moindre de ses gestes. »⁶¹. Il explique aussi que « chacun a suivi un parcours qui lui a permis de trouver son "être-acteur". Il est donc difficile de faire des catégories entre les acteurs de la compagnie.»⁶². Chez Pippo Delbono, c'est parfois à force de training⁶³ que les acteurs se transforment. Il parle de ses acteurs en expliquant que « chacun est une île, chacun a son histoire, sa manière de grandir, de faire son apprentissage. Ce qui [lui] importe, c'est que chacun prenne conscience de son corps, de son énergie, pour pouvoir l'utiliser sur scène. »⁶⁴

Dans les créations de Laurent Poncelet comme dans celles de Pippo Delbono, c'est tout une humanité qui se dégage : des êtres humains vrais et nus sur scène. Pour laisser toute leur importance aux acteurs, les créations avec les Mange-Cafard se jouent souvent sur plateau vide. Dans *Quartier Divers* par exemple, il y a quelques accessoires comme un bouquet de fleurs, un appareil photo, et une chaise. Gaspard Mouillot, le créateur lumière pour *Quartier Divers*, a créé une lumière qui souligne uniquement les espaces de jeu. Il explique que le jeu des acteurs se suffit en lui-même, car il est juste, et que la lumière n'a rien à rajouter dans des spectacles comme celui-ci. Il est difficile ici d'éviter l'analogie que l'on peut trouver avec la note d'intention du spectacle *Barboni* de Pippo Delbono : « Un théâtre essentiel, sur un plateau nu, un théâtre qui repose uniquement sur l'action des acteurs – des acteurs qui ne jouent pas, mais sont, simplement. Un théâtre qui va, toujours plus, se confondre avec la vie. »⁶⁵.

Laurent Poncelet a assisté à la transformation des personnes grâce au travail accompli. Christophe Bident, parle des acteurs de Pippo Delbono comme « des gens de théâtre qui ne sont pas seulement des gens de théâtre, et c'est pourquoi le théâtre est à eux »⁶⁶. C'est aussi ce que l'on pourrait dire des comédiens des Mange-Cafard. Beaucoup de spectateurs ressortent des spectacles bousculés. Jamais ils n'auraient

⁶¹ Pippo DELBONO, *op. cit.*, p. 120

⁶² *ibid.*, p. 86

⁶³ Technique d'exercices développés par l'Odin Teatret d'Eugenio Barba (Pippo Delbono y a été élève) visant à libérer l'énergie du corps et de la voix.

⁶⁴ *ibid.*, p. 87

⁶⁵ *ibid.*, p. 114

⁶⁶ BIDENT, Christophe. « Tenir le monde, tenir au monde : Pippo Delbono ». *La bibliothèque de midi/La pensée de midi*, 2006, n° 18, p. 138

imaginé une telle performance d'exigence professionnelle. De plus, ils se sont sentis touchés par le jeu des acteurs, qui se dévoilent dans ce qu'ils ont de plus beau. Enfin, ils sentent secoués par l'humanité qui se dégage de la pièce, et les thèmes sous jacents qui ressortent.

1.3/ Les impacts sur les participants

Le théâtre-action pratiqué par la compagnie Ophélie Théâtre souhaite permettre une prise de conscience notamment aux personnes en perte de confiance, en décrochement social. Il cherche à leur faire comprendre qu'elles ont les moyens de créer du beau, en menant un travail artistique d'une grande intensité qui pourra être reconnu comme tel. Le but est de parvenir collectivement à une réalisation de qualité, avec des exigences sans concession de rigueur et de travail. Le théâtre-action ne cherche pas à réconcilier l'individu avec son passé mais amène chacun à interpellier la réalité sociale. Bien qu'il ne s'agisse pas de théâtrothérapie – le théâtre n'est pas un simple outil mais ouvre au collectif, à l'exigence artistique, et à la politique – les impacts sont nombreux sur les participants.

La création collective permet une redécouverte, si ce n'est une découverte de soi. Tous les participants, nous l'avons vu, sont dans des situations « en marge ». Souffrant de la mauvaise image d'eux-mêmes que la société leur renvoie, ils se renferment petit à petit dans cet isolement, sans réussir à « s'insérer ». Céline Bouchez, comédienne des Mange-Cafard, le souligne souvent ; le théâtre lui a apporté de la confiance en elle, l'a aidée à s'aimer, à s'accepter telle qu'elle est. Le théâtre leur ouvre une nouvelle perspective d'avenir.

Le théâtre devient vite un besoin pour eux, une bouffée d'air et permet d'oublier les problèmes de la vie courante. Ils se découvrent un potentiel créateur. Souvent rejetés, « bons à rien », et « gens de peu », ils prouvent avec le théâtre qu'ils existent, qu'ils peuvent dépasser leurs limites et sont capables d'aller jusqu'au bout. De par l'investissement demandé et les efforts à fournir, les participants ont un réel objectif, et un rôle important à assumer.

La prise de parole devient plus facile grâce au théâtre. Le théâtre aide à développer une certaine assurance pour se faire entendre. L'envie d'aller vers l'autre pour communiquer, l'ouverture est aussi mise en avant. Aborder les gens devient plus spontané, et plus plaisant.

Les participants apprennent la vie de groupe, et ne souffrent plus de leur solitude habituelle. La démarche de la compagnie Ophélie Théâtre est créatrice de lien social. Au-delà de cette vie de groupe, naît une réelle amitié, et une solidarité où chacun s'entraide pour faire face aux difficultés de la vie. C'est une aventure théâtrale et aussi humaine. Certains parlent même d'une deuxième famille. Les anciens soutiennent les nouveaux avant de monter sur scène, mais aussi dans les moments de peur, de doutes... Lors de la représentation, chacun est disposé à aider son partenaire, faire face aux imprévus, aux trous de texte...

Le public tient un rôle important dans la création collective. Avec les applaudissements à la fin du spectacle, les comédiens se rendent compte de ce qu'ils viennent d'accomplir. En somme, ils comprennent qu'ils existent, et qu'ils peuvent faire quelque chose de grand. Les comédiens du groupe Mange-Cafard vivent des moments très forts sur scène. Ils se sentent vivants, et impliqués dans un collectif fort et solidaire, comme l'atteste un comédien:

Il y a deux ans à la clôture du FITA c'était la dernière de *Rêve Partie* [le spectacle précédant *Quartier Divers*], il fallait qu'on donne tout. Il s'est passé quelque chose de très fort entre nous, il n'y a que dans le théâtre qu'on vit ça, c'est un moment que je n'oublierai jamais.⁶⁷

La notion du don est importante, il ne s'agit plus de recevoir, d'être assisté, mais de donner à un tiers : le public.

Rachel Brahy souligne dans un article que les spectacles créés en ateliers théâtre manquent parfois de visibilité.

Les représentants politiques locaux ne répondent pas toujours à l'invitation, les participants eux-mêmes manifestent parfois peu d'intérêt à diffuser leur création ou alors ce sont les animateurs qui sont trop occupés. Il est vrai qu'à de nombreuses

⁶⁷ Actes du forum « Création artistique et lien social » organisé le samedi 4 décembre 2010 au Théâtre Prémol, p. 9

reprises l'exercice d'atelier se limite à quelques représentations devant un public de proximité.⁶⁸

Pour la compagnie Ophélie Théâtre, il est important que les créations collectives tournent dans différentes villes. La création est longue et les comédiens s'y investissent beaucoup. Ainsi, pour la reconnaissance et la qualité artistique du travail mené, et parce que les créations collectives font partie intégrante du projet artistique de la compagnie, un gros travail de diffusion est mené. De plus, les spectacles sont diffusés à la fois dans des théâtres et structures de diffusion reconnues, et dans des salles communales en milieu rural. En effet, certains villages ne possédant pas de vraie salle de spectacle, les représentations sont données dans les salles des fêtes aménagées à cet effet (scène, montage lumière...).

Concernant la diffusion en structure culturelle reconnue, la compagnie Ophélie Théâtre surmonte de grandes difficultés car les *a priori* sur ces créations atypiques restent nombreux, de la part du public institutionnel comme des professionnels de la culture. Mais le point de vue défendu n'est pas celui d'aller vers le « non-public » en représentant les spectacles dans les lieux habituellement fréquentés par ces derniers, mais de les inciter à ne plus voir le théâtre comme un lieu infranchissable et interdit, comme c'est souvent le cas dans les quartiers populaires, notamment à la Villeneuve, où les habitants ne fréquentent que peu le théâtre de proximité : l'Espace 600.

La compagnie Ophélie Théâtre travaille toute l'année en direction d'un public défavorisé par le biais des ateliers théâtre. Mais sa démarche ne s'arrête pas à ce travail de création collective. Elle a pour spécificité de travailler également auprès de publics en exclusion sociale, ou économique. Que l'on parle ainsi de la création collective ou du travail partenarial autour des spectacles, qui correspondent à deux manières différentes d'impliquer la population, on se retrouve dans une même logique qui est de toucher toutes les couches de la population.

⁶⁸ BRAHY, Rachel. « Le théâtre-action, une contre-culture ? ». *Scènes*, 2009, n° 25, numéro de page non connu

2/ Approcher et rapprocher les spectateurs

Le théâtre-action cherche à faire venir le plus grand nombre de spectateurs au théâtre, et à toucher même le « non-public ». Il ne s'agit pas que le spectateur montre des preuves de son intelligence et de sa sensibilité, mais qu'il puisse, grâce à celles-ci, intégrer en lui des valeurs abstraites pour avoir sa propre idée du spectacle. Le théâtre-action permet une réappropriation de la parole publique, et est un mode d'investissement dans la réflexion politique.

Nous prendrons ici l'exemple du FITA Rhône-Alpes, qui au fil des ans s'est démarqué du FITA belge – notons bien que des actions sont aussi organisées autour des créations de la compagnie. Pour Laurent Poncelet et la compagnie Ophélie Théâtre, il est important que le spectacle vivant reste dans les théâtres. En plus d'être justifiée par une volonté de qualité d'accueil pour les artistes et pour le public, cette démarche s'explique tout simplement par le fait que, si l'enjeu est d'amener vers la culture ceux qui en sont le plus éloignés, il faut les faire venir dans un lieu référencé comme tel. Pour ceux qui ne sont pas habitués à voir des spectacles, il est important qu'ils désacralisent le lieu en lui-même, qu'ils se déplacent au théâtre avec la conscience qu'il s'y passe des choses qui les concernent aussi, qu'il n'est pas un lieu inaccessible, étranger et lointain. Et il est essentiel pour des gens du quartier Villeneuve par exemple, de s'approprier leur théâtre de proximité. La compagnie Ophélie Théâtre développe donc un important travail de proximité avec les habitants autour des spectacles, en relation avec différents partenaires, pour toucher un public large et souvent exclu du circuit culturel. Elle cherche à créer une dynamique locale autour du théâtre et des spectacles, en mobilisant et en impliquant les habitants dans diverses actions : organisation de rencontres conviviales, d'ateliers ou échanges de pratiques artistiques, de débats, de cabarets festifs...

2.1/ Du FITA belge au FITA Rhône-Alpes

La première édition du FITA Rhône-Alpes a vu le jour en 2002. À cette époque, trois spectacles seulement étaient programmés, dont une pièce des Mange-Cafard, à l'Espace 600, situé dans le quartier de la Villeneuve. C'est Paul Biot qui a programmé

les deux autres spectacles : une création autonome et une création collective venues de Belgique. La fréquentation du festival a été forte, et l'Espace 600 a vu réapparaître des spectateurs ayant déserté les rangs du théâtre, qui se sont plu à assister à des spectacles qui parlaient de notre monde, avec des choses fortes qui se vivaient pendant les représentations. Lors de cette première édition, deux temps forts ont eu lieu, avec pour thèmes l'immigration et la situation des femmes.

Après la réussite de ce premier festival, une deuxième édition, deux ans plus tard, voit l'événement s'amplifier. Au fur et à mesure des années, de plus en plus de spectacles ont été programmés, et le festival s'est étendu géographiquement. Il a d'abord affirmé sa présence dans les quartiers populaires du secteur 6 grenoblois, avec l'Espace 600, situé dans le quartier de la Villeneuve, puis le Théâtre Prémol, situé dans le quartier Village Olympique.

Le quartier de la Villeneuve est bien connu aujourd'hui suite aux événements qui ont secoué les habitants au mois de juillet dernier. A sa construction dans les années 1960, il a été créé comme une véritable utopie du vivre ensemble. La Villeneuve a ensuite été laissée à l'abandon quelques années après sa construction. Aujourd'hui, la municipalité de Grenoble tente de revaloriser le quartier. Les erreurs du passé l'ont transformé en un ghetto où les habitants rencontrent des difficultés d'intégration économique, culturelle et sociale, bien loin des réalités du reste de la ville de Grenoble. Le quartier Village Olympique, voisin de la Villeneuve, a été construit afin d'héberger les athlètes durant les Jeux Olympiques accueillis à Grenoble en 1968. Il est ensuite devenu un ensemble de logements, principalement sociaux, pour les grenoblois.

Ces deux quartiers – qui avec Vigny-Musset et Malherbe forment le secteur 6 – ont intégré en 1996 la Zone Urbaine Sensible de Grenoble (ZUS). Ce label formalise la notion de « quartiers en difficulté », lesquels concentrent une importante tranche de la population française en situation de forte précarité. Ils intègrent en 2004 la Zone Franche Urbaine (ZFU), dispositif qui vise à redynamiser économiquement le territoire en incitant des entreprises à s'y installer. La diversité culturelle est importante sur le secteur 6, où des populations immigrées se sont massivement installées. De nombreuses associations existent au sein de ces quartiers, ayant des objectifs très

différents comme l'organisation de temps conviviaux pour favoriser le dialogue entre les habitants ou la récréation de lien social et solidaire entre des habitants aux origines diverses afin d'éviter le repli communautaire. De nombreux habitants refusent d'abandonner leur quartier à la délinquance et rassemblent leurs efforts pour que l'humanité et la solidarité reprennent le dessus. C'est cette force associative et la présence dans les quartiers populaires qui ont favorisé le développement du FITA, comme le souligne Laurent Poncelet.

Le FITA Rhône-Alpes s'est ensuite décentralisé, à partir de 2006, en Isère, puis dans toute la région, touchant également le milieu rural.

Par ailleurs, dès 2004, Laurent Poncelet a intégré petit à petit le réseau qui s'était constitué autour des Belges, avec des démarches venues d'ailleurs. Il a notamment accueilli Atavi⁶⁹ du Togo. En 2006, s'est affirmée une certaine autonomie par rapport à la Belgique plus de la moitié des spectacles programmés ne sont pas accueillis au FITA belge, qui se déroule un mois plus tôt.

La grosse rupture avec le mouvement belge s'est orchestrée en 2008. Seuls deux spectacles étaient programmés en commun. Pour la première fois, le FITA Rhône-Alpes a accueilli de lui-même des compagnies venues d'ailleurs (de Roumanie, du Sénégal,...), que les Belges n'ont pas fait venir dans leur festival. Laurent Poncelet n'était pas intéressé par les spectacles qu'ils proposaient. Pour lui, il est essentiel de ne pas oublier de juger la qualité artistique du spectacle, que la compagnie accueillie travaille ou non de manière habituelle avec les habitants. Le metteur en scène considère que le FITA belge a trop souvent accordé la primauté à la démarche de création collective avec les marginalisés, même si la pièce était fragile au niveau esthétique. C'est pourquoi il s'est détaché au fur et à mesure de la programmation proposée par les belges, qu'il ne jugeait pas toujours pertinente. Le FITA belge, de son côté, refusait ouvrir assez ses frontières à d'autres démarches que celle du théâtre-action. Selon Laurent Poncelet, c'est ce manque d'ouverture, et la frilosité dont faisaient preuve les acteurs en Belgique (bannissant tout ce qui avait trait au répertoire, au conservatoire...), qui a fait que le festival là-bas a fini par s'essouffler.

⁶⁹ Atavi-G Adamegnato, fondateur de la Compagnie Zigas et de Zigastoit, centre de formation pour des jeunes des rues au Togo.

Le FITA Rhône-Alpes, dans l'organisation et dans les enjeux qu'il a développés et approfondis au fur et à mesure des éditions, a non seulement acquis une autonomie par rapport à son « grand frère », le festival belge, mais a réussi également à se démarquer. En Belgique, la plupart des spectacles accueillis sont des productions de compagnies de théâtre-action. Laurent Poncelet a décidé au contraire d'inscrire le festival dans une logique d'ouverture vers d'autres compagnies ayant d'autres approches et ne faisant pas forcément partie du réseau du théâtre-action, comme il l'explique lors d'un entretien :

Pour moi, à partir du moment où une équipe artistique a l'ambition vraiment de toucher un public très large, de bousculer, d'être dans un espace de transformation des gens qui voient le spectacle, on est dans l'action, on agit dans la cité. Ce qui me fait un peu peur, et ce pourquoi j'ai pris mes distances peut-être avec le mouvement belge, c'est la ligne du parti. C'est à un moment où on se dit : « C'est ça et pas autre chose ». Et c'est tout sauf ça. Si on n'a pas cette liberté là pour accueillir justement des gens qui peuvent être différents... voire même certains qui ne font pas des créations collectives avec des habitants, il y en a plein. Ou qui partent d'un texte d'auteur. L'an dernier les Roumains partaient d'un texte hongrois [Spectacle *Hymnus*, accueilli dans le cadre du FITA 2008].⁷⁰

La thématique est toujours essentielle pour choisir de programmer un spectacle dans le cadre du FITA. C'est elle qui permet de faire le lien entre d'une part, des créations collectives avec des habitants, et d'autre part des créations montées par des professionnels. Un spectacle peut donc bien avoir sa place dans le festival, sans que la compagnie en elle-même fasse partie du mouvement du théâtre-action (auquel cas, elle devra obligatoirement s'inscrire dans une démarche de travail concret avec les habitants).

En 2010, le FITA Rhône-Alpes s'est encore amplifié. Il est passé de quinze spectacles accueillis en 2008 (neuf spectacles professionnels et six créations montées avec les habitants) à vingt-et-un en 2010⁷¹ (quinze spectacles professionnels et six spectacles montés avec des habitants). Le nombre de représentations est passé de cinquante en 2008 à soixante en 2010. Les rencontres et ateliers organisés avec les

⁷⁰ Laurent PONCELET, entretien avec Clarisse GIROUD, 13 juillet 2010, dans le cadre d'un mémoire.

⁷¹ Voir programmation complète du FITA 2010 en annexe 3

habitants ont aussi augmenté de dix entre 2008 et 2010⁷², et se sont étoffées. Par exemple, avec le Secours Populaire de Grenoble, après une première action en 2008 (accompagnement de deux familles sur une représentation), une rencontre plus importante a été mise en place en 2010 autour d'un repas avec les artistes du Togo suivi d'une démonstration de percussions, ce qui a motivé toutes les familles à se rendre au spectacle à l'Espace 600 avec leurs enfants (adolescents pour la plupart).

2.2/ Un lieu de partage

Les actions menées lors du FITA Rhône-Alpes ont donc pour objectif de montrer le théâtre différemment. En proposant autour de la venue des différentes troupes et de chaque représentation des rencontres conviviales entre les habitants et les équipes artistiques, la compagnie Ophélie Théâtre cherche à mobiliser un public d'une grande diversité, en rapprochant artistes et habitants, et en désacralisant le théâtre et la position de l'artiste. Nous ne pourrions dresser une liste exhaustive⁷³ des différents partenaires du FITA, mais nous pouvons distinguer deux types de partenaires différents.

D'une part, avec les associations culturelles, sociales et socioculturelles, sont imaginées, des actions originales comme des repas/rencontres, débats, ateliers artistiques ; dans une optique de découverte de l'autre et de création de lien social.

D'autre part, avec les associations de la solidarité internationale – faisant partie du collectif de la Semaine de la Solidarité Internationale (SSI) – la réflexion s'entame plutôt sur la façon dont on peut rebondir sur les sujets brûlants développés par les spectacles et donner la parole à de nombreuses personnes d'horizons divers.

Dans les associations culturelles, sociales et socioculturelles, nous pouvons bien entendu englober les Centres Sociaux, les Maisons des Habitants, mais aussi des structures plus spécifiques : associations communautaires, planning familiaux, centres d'hébergements, structures d'aide aux personnes en difficultés sociales et financières, aux demandeurs d'asile, d'aide à l'insertion... Il est toujours intéressant de voir que,

⁷² Voir listing des actions de 2010 en annexe 4

⁷³ Voir liste des partenaires en annexe 5

même une structure qui en apparence ne s'occupe pas du tout d'aspects culturels, peut répondre très favorablement à la sollicitation de la compagnie Ophélie Théâtre. Ces temps de rencontre peuvent se dérouler dans un quartier, un foyer, un centre social, au sein d'une association, etc. La compagnie se situe vraiment dans une dynamique de « faire avec » les partenaires. Elle ne vient pas avec une idée préconçue. Elle est à l'écoute de ce que les structures ont envie de faire, et propose des actions en lien avec leurs enjeux et leur façon habituelle de mobiliser les habitants.

Les temps de rencontre se prolongent par des échanges formels ou informels en lien avec l'équipe artistique et les questions soulevées par le spectacle. Ils peuvent s'accompagner aussi d'ateliers de pratiques artistiques, menées par les compagnies. Il peut s'agir d'un échange, soit autour de la même discipline, avec l'idée d'approfondir et d'enrichir sa vision, soit autour de disciplines différentes. Dans ce dernier cas, il pourra y avoir découverte des deux côtés. Cela signifie que les habitants eux-mêmes peuvent faire valoir auprès des artistes un savoir-faire qu'ils ont. Ces échanges peuvent donc être mutuels et enrichir aussi les artistes qui viennent en France.

Notons par exemple l'expérience des comédiens de *Profils Atypiques*, coproduction des compagnies Graines de Soleil (France), le Collectif Eclats de Lune (Maroc) et la Coopérative Les ViVaces (Québec). Ce spectacle se veut porte-parole de personnes d'origines diverses, vivant dans des pays et continents différents, partageant les mêmes expériences et difficultés : trouver du travail. Une rencontre a été organisée en vue de préparer le débat qui suit la représentation. Elle réunissait l'équipe artistique du spectacle et tous les partenaires sollicités durant la phase de préparation, dont des personnes en insertion, et fut d'une grande intensité émotionnelle. Des paroles très fortes furent échangées, chargées de vérité, mettant notamment en perspective des situations et difficultés rencontrées quand on est à la recherche d'emploi. Cet échange ébranla l'équipe artistique de *Profils Atypiques* dont les comédiens avouèrent ne plus pouvoir jouer la pièce de la même manière depuis lors.

Les jeunes togolais de la compagnie Zigas d'Atavi-G, percussionnistes du spectacle *Arziki*, ont participé à une rencontre/échange de pratiques avec une batucada de la Villeneuve et une batucada d'enfants encadrée par la Maison des

Habitants de la Villeneuve. Cette rencontre a été très chaleureuse, riche de ce que les différents groupes, réunis autour d'une même passion pour les percussions, ont pu apporter et échanger. Ils se sont écoutés et ont joué ensemble, mariant rythmes togolais et rythmes brésiliens. Les enfants et adolescents ayant participé à cette rencontre, pourtant très jeunes pour la plupart et ne fréquentant pas les salles de théâtre, sûrement stigmatisés par les médias comme « jeunes délinquants », sont venus à la représentation d'*Arziki* qui a suivi à l'Espace 600. La représentation a été très chaleureuse, le public chantant, frappant dans les mains... Il y avait une très belle écoute de la salle, dans une énergie qui circulait entre la scène et la salle, partagée avec l'ensemble du public, avec notamment des adolescents très réceptifs. Marie Gerhardy souligne cette ambiance dans son article intitulé « Le Togo endiable la Villeneuve ».

Un groupe de femmes togolaises reprend en cœur les chants. Loin d'être dérangés, les artistes, comme en transe, semblent puiser leur énergie incroyable directement du public. Les doigts s'agitent avec dextérité sur le cuir et les pieds exécutent des danses parfaitement maîtrisées.⁷⁴

Les jeunes ayant assisté à la rencontre ont interpellé Laurent Poncelet à la fin du spectacle, lui demandant s'il connaissait les musiciens, et soulignant qu'eux, les connaissaient « depuis midi »⁷⁵. C'est ainsi que par un échange de pratiques et un moment convivial, des habitants exclus du circuit culturels ont pu se retrouver dans un théâtre qui leur a réellement appartenu durant la représentation. La majorité des spectateurs sont d'ailleurs restés au temps d'échanges avec la troupe togolaise, dont les adolescents qui semblaient ne plus vouloir quitter le théâtre après cette soirée.

⁷⁴ GERHARDY, Marie. « Le Togo endiable la Villeneuve ». 29 novembre 2010. Visible sur <http://www.ruedutheatre.eu/article/1160/arziki/>

⁷⁵ Rapporté par Laurent PONCELET, lors des Assises de la Culture pour la table ronde « Spectacle Vivant : pratiques actuelles et d'avenir », organisée le mercredi 18 mai 2011 à l'Espace Bergès (Villard-Bonnot) par la Communauté de Communes du Grésivaudan, animée par l'association Scènes Obliques (organisatrice du festival de l'Arpenteur et de Cairns)



Photo prise le 20 novembre 2010 à l'Espace 600 suite à la représentation du spectacle *Arziki*.

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation.

Nous pouvons voir sur cette photo un des jeunes percussionnistes togolais entouré des adolescents du quartier de la Villeneuve.

2.3/ Un lieu de débats

Lors du FITA Rhône-Alpes, chaque représentation est suivie d'un débat. Certains de ces débats étant particulièrement construits et conséquents font l'objet d'une préparation plus élaborée avec les partenaires : le débat abordé précédemment sur la place du travail dans nos vies qui a suivi le spectacle *Profils Atypiques* à Villard-Bonnot, par exemple, a été préparé en amont avec différents professionnels travaillant dans les domaines de l'emploi et de l'insertion, des personnes au RSA, des syndicats et les artistes.

Concernant les actions organisées avec des associations du collectif SSI, la pièce devient un appui pour l'organisation d'un débat sur une thématique plus large que le spectacle permet de soulever. Bien que des « personnes-ressources » soient présentes pour intervenir dans leur champ de connaissance, le débat prend toujours la forme d'un échange, où n'importe quelle personne du public peut prendre la parole pour s'exprimer sur sa situation ou sur ce qu'elle a à dire du sujet.

Par exemple, le spectacle *La Gigantea* de la compagnie Les Trois Clés (Brésil, Chili, Roumanie, France) a été suivi d'un temps d'échange avec les artistes puis d'un débat sur l'eau dans le monde avec la participation d'Arnaud Buchs, chercheur

spécialiste de l'eau du LEPII (Laboratoire d'Economie de la Production et de l'Intégration Internationale/ Université Pierre Mendès France), de Catherine Colinet de l'UNICEF (*United Nations International Children's Emergency Fund*, pour Fonds des Nations Unies pour l'Enfance) et de Bernard Bonhomme d'Hydraulique Sans Frontières.

De plus, des forums participatifs sont organisés lors du FITA Rhône-Alpes. En 2010, deux forums ont eu lieu : « Cris de femmes » et « Création artistique et lien social ». Ayant déjà évoqué précédemment les actes du forum « Création artistique et lien social », nous nous attacherons plus particulièrement au forum « Cris de femmes » à l'occasion duquel trois spectacles ont été accueillis. *L'errance est immobile*, une collaboration entre l'association « Femmes SDF » et la compagnie l'Envol, a proposé un questionnement sur les causes et les effets de la précarité, élaboré à partir de témoignages de femmes SDF. *Femmes en situation de crise*, par l'atelier Toto B basé à Haïti et les Fées Rosses de Grenoble, était un travail en chantier, né d'une rencontre lors du FITA 2008, et qui cherche à rendre visible les situations de crises que traversent les femmes en Haïti et en France. *Rouge + Bleu = Violet*, un spectacle marocain du Théâtre d'Aquarium, a soulevé le problème de la violence envers les femmes sous toutes ses formes. Beaucoup de groupes de femmes ont été mobilisés pour participer à ce temps fort. Des partenariats ont été menés avec le foyer d'accueil « L'Oiseau Bleu » à Gières, les centres sociaux Arlequin, Prémol, Chorier Berriat, les associations « Arc-en-ciel France-Maghreb », « Maroc Solidarités Citoyennes », le planning familial et la régie de quartier Villeneuve/Village Olympique... L'enjeu de ce forum était de permettre aux participants de dire quel est aujourd'hui le cri de femmes le plus important, de se mettre d'accord pour trouver un consensus sur ce cri et de le porter collectivement. Différents ateliers d'échanges en petits groupes se sont donc créés. Un canevas d'animation avait été préparé au préalable avec les partenaires. Après les échanges, les groupes se sont mis d'accord sur un cri commun, qu'ils ont exprimé par une figure de « théâtre-image », sur le plateau du Théâtre Prémol. Pour la compagnie Ophélia Théâtre, le recours au « théâtre-image » permet une restitution ludique des discussions, réflexions et prises de position des groupes, tout en restant engagée (notamment par la présence des corps sur scène). Lorsqu'un groupe présentait sa

figure de « théâtre-image », les autres participants, installés du côté du public, étaient invités à réagir sur ce qu'ils voyaient.

Grâce à toutes ces actions menées, le public est d'une grande mixité sociale, culturelle et générationnelle. Les rencontres avec les artistes donnent envie aux participants d'assister au spectacle, de s'exprimer dans les débats, d'investir les théâtres. Laurent Poncelet pense que cela montre qu'il est possible d'atteindre une réelle mixité du public, à condition d'en faire un enjeu principal du travail de la compagnie, et de tout mettre en œuvre pour y arriver.

Le FITA Rhône-Alpes a poussé plus loin la démarche de travail de proximité avec les habitants pour toucher un public large. Bien que Laurent Poncelet se soit inspiré des actions que la Belgique a menées sur son territoire, ces dernières sont finalement plus tournées là-bas en direction de ceux qui suivent des ateliers théâtre de création collective. Même si les personnes ayant participé à ces actions ne viennent pas au spectacle, un espace de discussion et d'échange aura tout de même été créé.

Finalement, avec l'ouverture que propose Laurent Poncelet au sein du FITA, nous voyons bien que l'action ne se situe pas que dans le processus de création, qui mobilise des personnes en situation de fragilité sociale, mais aussi dans l'impact que les créations autonomes peuvent avoir sur les spectateurs d'horizons divers, avec des thèmes forts.

3/ Des sujets en prise avec l'actualité

1/ Les thématiques du théâtre-action

Une grande partie de la population a trop souvent perdu son sentiment d'appartenance à une collectivité, et le théâtre-action, par ses ateliers théâtre, intervient à cette occasion, il permet la « création d'une œuvre commune valorisant les savoirs souvent enfouis, il rend le goût à la parole, l'intérêt pour les autres, le sens

d'une collectivité de destin, la volonté d'interpeller le présent et d'agir sur le futur »⁷⁶
En effet, le théâtre-action pense le futur, et porte en lui un réel désir d'humanité et d'acceptation. Il permet de poser des questions de débat public dans un espace qui demeure festif et ludique, et promeut l'engagement citoyen, et ce en se rapprochant du spectateur, et en l'incitant à participer, à réfléchir... à l'issue de la représentation.

Pour être au plus près de la population, le théâtre-action cherche à créer un spectacle qui parle à tous. Que ce soit dans les créations autonomes ou les créations collectives, les thèmes du théâtre-action sont toujours portés sur les grands maux de notre société, sans être figés dans une seule thématique, comme le théâtre militant de Mai 68 ancré dans la thématique de la grève. Dans le théâtre-action, il y a réellement la volonté non déguisée de produire des spectacles polémiques et contestataires dénonçant déséquilibres et oppressions. Le théâtre-action s'ancre dans le réel et décante les idées dominantes, c'est un théâtre de l'ici, qu'il soit proche ou mondial, et maintenant.

Jean Louvet, auteur dramatique contemporain emblématique en Wallonie, cofondateur avec Franco Dragone et directeur du Studio-Théâtre de la Louvière, une compagnie de théâtre-action explique qu'aborder des thèmes comme ceux-ci n'est pas toujours très simple vis-à-vis du spectateur.

A la suite d'enquêtes menées tant en France qu'en Belgique sur le public, on sait que le spectateur éprouve une certaine réticence à voir des spectacles qui traitent du présent, leur préférant les classiques. Le théâtre demande du recul, disent certains.⁷⁷

Ce recul, la compagnie Ophélie Théâtre, dans ses créations le prend en créant des spectacles qui ne reflètent pas la réalité brute, et en adoptant différentes formes esthétiques. Concernant les spectacles accueillis pour le FITA Rhône-Alpes, la diversité des origines culturelles et géographiques des troupes invitées, les contextes politiques ou sociaux de création, permettent des approches et des regards différents et croisés sur les questions de notre temps (la violence, le problème de l'eau, la crise, le service

⁷⁶ BIOT, Paul. « Théâtre-action : social ? politique ? Une question de regard ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p.131

⁷⁷ LOUVET, Jean. « Radicalité et complexité ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p. 35

public en déclin, les quartiers de seconde zone...). Chacun vient avec son histoire et des formes artistiques originales et multiples, empreintes et héritières de codes et de patrimoines culturels divers. Loin des standards et d'une uniformisation culturelle, les équipes artistiques se réapproprient des éléments culturels qu'ils exploitent et transforment.

2/ Dans les créations collectives

Les créations collectives montées avec les Mange-Cafard mettent en question la société, dévoilent ses injustices et ses hypocrisies, et portent sur scène les mécanismes de domination, d'exploitation et de manipulation de la société auxquels les participants aux ateliers sont trop souvent confrontés, tous très représentatifs d'une population à la dérive. Elles mettent en scène des personnages extravagants confrontés à des situations surréalistes, mais aussi à des travers ou injustices qui renvoient à notre société contemporaine.

La dernière création des Mange-Cafard, *Quartier Divers*, dont nous avons précédemment évoqué le processus de création, aborde le thème de la vie dans un quartier situé dans la périphérie urbaine. A un kilomètre de là, on devine la ville et ses lumières.

Dans la critique du spectacle élaborée suite à la vue d'un filage, Aurélien Martinez aborde le spectacle en parlant des acteurs, certes amateurs, mais de la réelle exigence professionnelle de Laurent Poncelet. En expliquant que le texte est né d'improvisations, il aborde le rendu comme suit :

Le metteur en scène en a sorti le meilleur : devenant grinçant certains moments, très ironique et drôle d'autres fois (ah, la grand-mère méchamment lubrique !), il n'hésite pas à se confronter à la noirceur la plus sombre, mettant ses personnages littéralement au pied du mur, et évitant ainsi toute once de démagogie dans le rendu – mais néanmoins toujours avec tendresse. Portées par des êtres sincères (que l'on sent encore hésitants pour certains), ces tranches de vie dans un quartier abandonné par la société n'en deviennent finalement que plus touchantes, car ancrées dans une réalité prégnante.⁷⁸

⁷⁸ MARTINEZ, Aurélien. « No Man's Land ». *Le Petit Bulletin*, mai 2011, n° 798, p. 4

En effet, les personnages sont de l'ordre de l'absurde et du loufoque. En voici quelques exemples :

- une Ma Dalton, qui du haut de ses 80 ans et de son balcon braque les jeunes passant sous ses fenêtres pour qu'ils se déshabillent devant elle.
- un professeur qui a fondé une académie de vols et enseigne son art à un disciple qui désespère de ne même pas savoir voler les « vieilles ».
- une jeune fille qui réclame à toutes les personnes qu'elle croise une minute.
- Moustique, qui se demande s'il n'y a vraiment rien à un kilomètre du quartier.
- un homme qui vit assis dans le square, son sac collé à lui.

La pièce ne s'inscrit pas dans la réalité brute, et ne cherche pas à finir sur une quelconque morale, mais le public retient de nombreux messages.

Prenons l'exemple de la scène des « Riches ». Le « professeur de vol » explique à Moustique qu'à la ville, il y a les riches, qui sortent pour dépenser leur argent à Noël, et lui apprend comment faire pour avoir l'air riche :

B : Celui qui a de l'argent il est suffisant. Mais il n'est pas heureux comme ça ! Allez, suivez-moi, montez sur vos ressorts. Voilà, voilà. Là vous avez l'air d'une équipe de gagnant, c'est bien ! Maintenant droit ! Le buste bombé ! Le ventre rentré ! Le ventre rentré toi le gros !!! Voilà.

A : Qu'est ce qui se passe là ?

B : Tais toi on gagne de l'argent ! Met-toi comme ça, en ligne ! En ligne !!!

A : Où ça je le vois pas ?

B : Alors on est le soir du 24, on est au réveillon, on est chez les riches ! On a les poches gonflées de billets de 100 €. C'est une affaire de conviction ! Toi t'y crois pas le gros là bas ! Les mains écartées pour supporter le poids des billets qui vont tomber. Oh c'est même des pièces d'or ! Vous vous n'y croyez pas, moi j'y crois et je les vois tomber les billets. Je suis plus riche que Rockefeller !!! Aaaaah... je suis bien !⁷⁹

⁷⁹ Texte de *Quartier Divers*



Photo de la scène des « Riches » prise lors de la générale de *Quartier Divers* le 12 mai 2010 au Théâtre Prémol.

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation.

Lors de cette scène, sept comédiens sont sur le plateau, et tentent de reproduire ce que leur dit de faire le professeur, en poussant les gestes au maximum, donnant un ton caricatural à la scène. Pendant le spectacle, le public rit de cette situation, applaudit, se sent emporté. Lors de la discussion qui a suivi la représentation, une spectatrice a reparlé de cette scène. Elle expliquait alors avoir beaucoup rit. Puis elle a prit du recul, et explique : « moi qui vais claquer du fric à Noël, je m'en suis pris plein la tête. Je suis de l'autre côté de la barrière et je me suis rendue compte que je ne me souciais pas des autres.⁸⁰ ».

D'autres nous expliquent que pendant le spectacle ils se sentent vivants, ont envie de crier, et de montrer eux aussi qu'ils sont là. Le rire est donc très présent. L'énergie des corps sur scène touche tout le monde, et les comédiens font passer leurs émotions et leur force au public. Le théâtre devient lieu de rencontre et de partage d'idées.

⁸⁰ Prise de note exacte suite à la représentation de *Quartier Divers* le 14 mai 2011 au Théâtre Prémol.

3/ Dans les spectacles accueillis pour le FITA

Le spectacle *La Gigantea*, créé par la compagnie Les Trois Clés est au carrefour de trois cultures : les metteurs en scène Eros Galvão et Alejandro Nunez, brésilienne et chilien installés en France depuis 1990, ont rencontré le Théâtre de marionnettes d'Arad avec la participation de l'artiste Lenuta Roman et ont réalisé son décor et les marionnettes dans les ateliers du théâtre en Roumanie. Ce spectacle, à la fois théâtre, danse, jeu aérien et marionnettes, est inspiré de contes et musique du monde entier. Il s'agit d'un conte fantastique sans paroles qui traite du problème de l'eau et des enfants soldats.

L'utilisation des marionnettes est un moyen pour pouvoir parler de thèmes durs comme ceux développés en créant un univers fantastique, pour ne pas représenter la réalité brute, mais transposée. Les metteurs en scène la justifient aussi comme possibilité de représenter l'Humanité, avec des forces agissantes qui viennent de la Nature et qui tire les ficelles. Les metteurs en scène étant brésiliens et chiliens, on retrouve ici la pensée latino-américaine comme quoi la « Pachamama » (terre-mère) est à la base de tout : être vivants, végétaux, minéraux, textile, technologie... Enfin, la manipulation des marionnettes fait écho à la manipulation des jeunes enfants-soldats.

Ce spectacle est sans parole, et la musique tient une place importante. La troupe étant internationale et tournant dans différents pays, il s'agissait alors du meilleur moyen pour se faire comprendre de partout.

La volonté initiale de la compagnie d'aborder un sujet fort et de représenter l'Humanité, de parler de tous les peuples est un pari réussi : les spectateurs, durant le spectacle, développent leur imagination et se retrouvent touchés par ce spectacle. Une spectatrice en atteste en expliquant que dans le noir, les brumes et les violences du spectacle, la conscience se retrouve éclairée, et submerge le beau de l'imaginaire et le retour à la vie. Il s'agit constamment d'un aller-retour entre le beau du spectacle et le sujet violent, entre une part de rêves et de réalités. Et à la compagnie de souligner : « Le théâtre n'est-il pas cet art qui effectue par la fiction un dialogue perpétuel avec la réalité ? »⁸¹

⁸¹ Dossier de presse du spectacle *La Gigantea*, élaboré par la Compagnie Les Trois Clés, p. 6

Ticket du Collectif Bonheur Intérieur Brut, créé en 2008, est un « spectacle-documentaire ⁸² » qui s'inspire de faits réels, recueillis par la compagnie au cours d'enquêtes et d'entretiens. Le spectateur se retrouve embarqué sur le trajet que fait un immigrant. Il est réellement mis en situation de clandestinité. Un passeur vient chercher le public, l'oblige à courir, à se cacher, lui prend ses papiers, et l'enferme dans un camion. Là, l'obscurité, puis des voix expliquant le trajet, le ressenti, la perte d'identité d'un clandestin. Une femme arrive, immigrante elle aussi. Elle parle au milieu du camion, parmi les spectateurs. Elle raconte l'histoire de son frère. Puis le passeur revient, elle lui demande de l'eau, et lui, la viole... Le corps du spectateur est placé au milieu de l'action, et il se retrouve brassé par cette oppression du camion, et ces témoignages.

Les réactions du public sont diverses : « Je savourerai encore plus chaque instant de chaque voyage où je pourrai profiter des paysages qui défilent. » « Je suis bouleversé par ce que je viens de vivre. Je ne sais pas dire si c'est la violence dont j'ai été témoin, l'impuissance dans laquelle je me trouvais ou le "nulle part" où je me situais... » ⁸³.

A la suite de ce spectacle, l'échange avec les comédiens devient important, les spectateurs et les acteurs viennent de vivre une forte aventure collective, réellement choquante. En effet, les spectateurs entrent dans le spectacle, il s'agit d'une réelle immersion. Certains essaient de protéger la jeune fille, de la relever, et en ressortent traumatisés par l'expérience qu'ils viennent de vivre.

Ces deux spectacles détaillés ne sont pas du théâtre-action dans sa définition propre. Le parti pris artistique diffère entre l'un et l'autre. Ce sont tous deux des spectacles professionnels, relevant d'une esthétique forte. Mais comme nous l'avons vu, tant dans les créations collectives ou autonomes menées par Laurent Poncelet, notamment avec le groupe Mange-Cafard, que dans les spectacles accueillis, la

⁸² Le théâtre documentaire a été fondé par Erwin Piscator a été ensuite été théorisé par Peter Weiss, souhaitant un théâtre soucieux de montrer au plus près la réalité afin de mieux explorer les rapports de force au sein de la lutte des classes. Le théâtre documentaire soumet des faits à expertise et se fixe une mission de contre-information.

⁸³ Document interne à la compagnie : Bilan complet du FITA 2010, p. 46

question du thème est importante mais ne domine pas l'exigence artistique. Fond et forme deviennent intimement liés. C'est l'exigence artistique qui devient garante de la force du spectacle, et de l'impact qu'il aura auprès des spectateurs.

CONCLUSION

La pratique du théâtre-action s'inscrit dans un héritage multiple du théâtre populaire, et de tout le théâtre militant qui a découlé du bouleversement de mai 68. Il a ensuite réussi à perdurer et à se développer, principalement en Belgique, alors que d'autres pratiques de théâtre en lutte, ont disparu. Le théâtre-action englobe de nombreuses pratiques, et finalement chaque compagnie a sa spécificité.

La compagnie Ophélie Théâtre de Grenoble est en « confrontation directe avec le concept de théâtre-action, alors redécouvert, réapproprié et revendiqué »⁸⁴. Elle souhaite rapprocher théâtre et population. Elle atteint des objectifs sociaux en replaçant dans le champ de la contestation des groupes de personnes marginalisées. Elle donne la parole à ceux qui ne l'ont pas, et ainsi favorise l'expression des minorités culturelles. Mais ce n'est pas pour autant une « gentille compagnie qui s'ouvre au monde de l'exclusion et du handicap, pour l'aider à aller mieux ». Elle ne ferme pas les groupes de création collective, ne sont pas invités que les « exclus », et chaque personne souhaitant en faire partie y est la bienvenue. Les créations ainsi montées sont plus de l'ordre de la rencontre. Les comédiens des créations collectives, avec leur jeu authentique, font écho à chacun. Pour certains, on ne peut pas ne pas voir leurs différences, mais ces dernières sont magnifiées par le théâtre, et magnifient le théâtre. Les créations collectives développées par Laurent Poncelet mettent l'individu en distance et au centre d'un tout comme entité pleine (pensée, corps, énergie, mouvement...) ; comme image de soi et expression de soi dans le rapport aux autres.

Les spectacles ainsi conçus, grâce à une rigueur professionnelle et un processus de création partant des différences, sont des spectacles professionnels de grande qualité, mais restent hors-norme et atypiques et se démarquent ainsi du théâtre traditionnel. Toutes les créations ont comme point commun le fait d'interroger le monde d'aujourd'hui, être lié à des sujets d'actualité, et dénoncer et remettre en question les rapports de force qui existent aujourd'hui, pour faire réagir le spectateur.

⁸⁴ PONCELET, Laurent. « Renaissance du théâtre-action à Grenoble ». *Théâtre-action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, p. 392

Elles parlent du monde actuel, de ses souffrances, de ses difficultés et de ses bonheurs. Elles parlent de ce qu'il y a de commun entre chaque homme. L'important est que le regard qu'on pose sur ces personnes puisse changer, mais aussi que le regard qu'on pose sur ce théâtre puisse changer le monde et le théâtre.

Par les actions mises en place autour des spectacles – de la compagnie ou accueillis pour le FITA, la compagnie Ophélie Théâtre cherche à faire venir un public nombreux, y compris le fameux « non-public ». Elle montre ainsi qu'avec un engagement suffisant il est possible de susciter l'envie d'aller voir un spectacle à des personnes ne fréquentant habituellement pas les salles de théâtre. Son but n'est pas seulement de faire venir les personnes exclues du circuit culturel au théâtre. C'est aussi de les toucher, de les pousser à réagir, à se situer dans le monde, à acquérir des prises sur la réalité. La compagnie Ophélie Théâtre donne le droit à chacun de participer à la construction de sa culture. Les spectacles venus du monde entier accueillis pour le FITA montrent aussi l'engagement international de la compagnie.

En somme, la compagnie Ophélie Théâtre s'ouvre à un théâtre politique et social, mais toujours en recherche d'une esthétique forte. Les artistes n'imposent pas leur vision du monde mais cherchent à questionner ce monde, et le théâtre n'est pas instrumentalisé par des structures sociales comme simple outil d'intégration, mais chacun peut participer activement à la vie de la cité.

Ce théâtre, au croisement de plusieurs champs, est difficilement reconnu par les pouvoirs publics en France, et à nous de nous demander si le théâtre-action ainsi développé reste condamné à la fatalité de la résistance.

BIBLIOGRAPHIE

FITA Rhône-Alpes 2010 et Quartier Divers

Dossier de presse du spectacle La Gigantea

(visible sur <http://www.lestroiscles.com/gigantea2/page.html>)

ARTICLES

GERHARDY, Marie. « Le Togo endiable la Villeneuve ». 29 novembre 2010. Visible sur <http://www.ruedutheatre.eu/article/1160/arziki/>

SZAKOW, Benoît. « Théâtre-action (pléonasme) ». *Cassandra/Horschamp*, hiver 2011, n°84, numéro de page non connu

MARTINEZ, Aurélien. « No Man's Land ». *Le Petit Bulletin*, mai 2011, n° 798, p. 4

Théâtre d'intervention et théâtre-action

OUVRAGES

Théâtre-action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Éditions du cerisier (Collection Place Publique), 1996. – 461 p.

Théâtre-action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s) [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Éditions du cerisier (Collection Place Publique), 2006. – 428 p.

Le théâtre d'intervention aujourd'hui, (études réunies par Paul BIOT, Henry INGBERG et Anne WIBO et présentées par Henry INGBERG). Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, 2000, n°17.

SCANT, Renata. *Dialogue avec un quartier*, Grenoble : Compagnie Renata Scant, 2003, non paginé.

ARTICLES

BIOT, Paul, ROUX, François et VIGE, Hata. « Agir avec le théâtre, le théâtre-action ». *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandra, 1995-2005 : une décennie de combat*

culturel en pensées et en actes. Paris : Cassandre-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006. pp. 168-170

BIOT, Paul. « Eux et nous ». *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandre, 1995-2005 : une décennie de combat culturel en pensées et en actes*. Paris : Cassandre-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006. p. 219

BRAHY, Rachel. « Le théâtre-action, expression des minorités... ». *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, mars 2009 (consultable sur le site internet http://culture.ulg.ac.be/jcms/c_38770/le-theatre-action-expression-de-minorites)

BRAHY, Rachel. « Le théâtre-action, une contre culture ? ». *Scènes*, N°25 (Culture d'« en bas »), 2009. Numéro de page non connu.

BRAHY, Rachel. « Théâtre-action : que vive la démocratie...en actes ! ». *Politique, revue de débats*, juin 2010, n° 65, (consultable sur le site internet <http://politique.eu.org/spip.php?article1129>)

BRAHY, Rachel. « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? ». *Mouvements*, 2011, n°65, pp. 79-90

HAMIDI-KIM, Bérénice. « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? ». *Politique, revue de débats*, juin 2010, n°65, (consultable sur le site internet <http://politique.eu.org/spip.php?article1130>)

MOURIN, Georget. « Le Théâtre-Action ». *Pensée plurielle*, 2002, n° 4, pp. 21-26

PONCELET, Laurent. « Agir par le théâtre ». *Cassandre/Horschamp*, printemps 2007, n°69, pp. 89-90

SCANT, Renata. « Le théâtre en actes ». *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandre, 1995-2005 : une décennie de combat culturel en pensées et en actes*. Paris : Cassandre-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006. p. 69

VAÏS, Michel. « Théâtre-action : de la Belgique au monde : rencontre avec Paul Biot ». *Jeu : revue de théâtre*, 2002, n° 105, pp. 132-138

Politique et action culturelles

OUVRAGES

CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble : Presses Universitaire de Grenoble (Collection Art, culture, publics), 2006. « L'espace clos de la démocratisation culturelle » – p. 92

POIRRIER, Philippe. *L'État et la Culture en France au XXe siècle*. 3^{ème} édition. Paris : Librairie Générale Française (Collection Le livre de poche), 2009. – 256 p.

Théâtre populaire

OUVRAGES

DEGAINE, André. *Histoire du théâtre dessiné*. Paris : Nizet, 1992. « Le théâtre populaire », p. 369

Théâtre populaire et représentation du peuple [dir. Marion DENIZOT]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes (Collection Le Spectaculaire), 2010. – 222 p.

Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux [dir. Chantal MEYER-PLANTUREUX]. Bruxelles : Editions Complexe (Collection Le théâtre en question), 2006. – 286 p.

ARTICLES

ROGERO, Laurent. « Qu'est devenu le théâtre populaire ? », écrit le 5 décembre 2008 au Théâtre Jean Vilar à Eysines. Visible sur <http://groupe-anamorphose.com/anam/-Carnet-de-Route->

Théâtre et théâtre militant

OUVRAGES

Une histoire du spectacle militant (1966-1981) [dir. Christian BIET et Olivier NEVEUX]. Vic la Gardiole : L'Entretemps (Collection Théâtre et cinéma), 2007. – 463 p.

FARAMOND, Julie (de). *Pour un théâtre de tous les possibles. La Revue Travail théâtral (1970-1979)*. Montpellier : L'Entretemps (Collection Champ théâtral), 2010. – 317 p.

NEVEUX, Olivier. *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La découverte (Collection Cahiers Libres), 2007. – 321 p.

ARTICLES

BOAL, Augusto. « Catégories du théâtre populaire ». *Travail Théâtral*, hiver 1972, n° 6, pp. 3-26

HEBERT, Lorraine, « Pour une définition de la création collective » *Jeu : revue de théâtre*, 1977, n° 6, pp. 38-46

MNOUCHKINE, Ariane. « De l'apprentissage à l'apprentissage ». Rapporté par Georges BANU, juin 2000. Visible sur <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/le-theatre-du-soleil,169/de-l-apprentissage-a-l>

Théâtre de Pippo Delbono

OUVRAGES

DELBONO, Pippo. *Mon théâtre* [conçu et réalisé par Myriam BLCEDE et Claudia PALAZZOLO]. Arles : Actes Sud (Collection Le temps du théâtre), 2004. – 233 p.

DELBONO, Pippo. *Récits de juin* [traduit par Myriam BLCEDE et Claudia PALAZZOLO]. Arles : Actes Sud (Collection Le temps du théâtre), 2007. – 137 p.

ARTICLES

BANU, Georges. « Le goût des autres ». *La pensée de midi*, 2005, n° 14, pp. 44-47

BIDENT, Christophe. « Tenir le monde, tenir au monde : Pippo Delbono ». *La bibliothèque de midi/La pensée de midi*, 2006, n° 18, pp. 136-138

CHALAGUIER, Claude. « Rêver et contester ». *Reliance*, 2005, n°17, pp. 130-133

DELBONO, Pippo. « Le théâtre des singularités ». *La pensée de midi*, 2005, n° 14, pp. 48-49

Textes officiels

Actes de création, actes de résistance. La charte de Théâtres en Mouvement. (dans *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul BIOT]. Cuesmes : Editions du Cerisier, 2006, pp. 331-333)

Circulaire de la Communauté française de Belgique, relative à la reconnaissance et au subventionnement du théâtre-action, du 6 juin 1984.

La déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 (dans JEANSON, Francis. *L'action culturelle dans la cité*, Paris : Seuil, 1973, pp.119-124)

Travaux universitaires

BACHELOT, Marine. « Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie ». Mémoire de DEA Lettres Modernes : Université Rennes 2, 2002.

GIROUD, Clarisse. « Le théâtre-action et la mobilisation des habitants. Une contre culture pour un contre-public ? ». Mémoire professionnel de master 2 Ingénierie des Métiers de la Culture : Université de Bourgogne, IUP Denis Diderot, 2010.

HAMIDI-KIM, Bérénice. « Les cités du « théâtre politique » en France, 1989-2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle ». Thèse de doctorat de Lettres et Arts : Université Lumières Lyon 2, 2007.

LALUBIE, Martin (de). « Ba(l)lades avec les Mange-Cafard ». Dossier de candidature pour l'Ecole nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS), 2010.

Documents internes à la compagnie Ophélie Théâtre

Relations tumultueuses entre Art et Social, synthèse des interventions et débats du forum participatif organisé dans le cadre du FITA Rhône-Alpes 2006 à l'Espace 600, Grenoble, le 18 novembre 2006 (document numérique disponible sur le site <http://opheliatheatre.fr/document/actesforum/Relationstumulteusesentreartetsocial.pdf>)

Actes du forum « Théâtre et lien social », organisé dans le cadre du FITA Rhône-Alpes 2008 au Théâtre Prémol, Grenoble, le 29 novembre 2008 (document numérique sur http://www.opheliatheatre.fr/document/actesforum/actes_theatreetliensocial.pdf)

Actes du forum « Théâtre et lien social – volet 2 », organisé dans le cadre du FITA Rhône-Alpes 2010 au Théâtre Prémol, Grenoble, le 4 décembre 2010

Dossier de demande de résidence au Théâtre Prémol pour la création de Quartier Divers, par le groupe Mange-Cafard.

Bilan complet du FITA 2010.

Supports vidéo

« Le FITA en images ». Documentaire réalisé par la Compagnie Ophélie Théâtre, visible sur http://www.dailymotion.com/video/xi8ps1_le-fita-en-images_creation. -5 min. 56

Site internet

Sites internet de la Cie Ophélie Théâtre, organisatrice du FITA Rhône-Alpes :

<http://www.opheliatheatre.fr/> & <http://www.fita-rhonealpes.fr/>

Site internet du collectif Bonheur Intérieur Brut sur le spectacle *Ticket* :

<http://ticket.bib.free.fr/>

Site internet de la compagnie Les Trois Clés :

<http://www.lestroisclés.com/>

Site internet du Centre de Théâtre-Action:

<http://www.theatre-action.be/theatreressistance>

Site internet du Créarc :

<http://www.crearc.fr>

Site internet de la ville de Grenoble :

<http://www.grenoble.fr/>

