

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement Laurent Poncelet, mon tuteur de stage, pour la confiance qu'il m'a accordée, en me proposant de poursuivre l'aventure au sein de la Compagnie Ophélie Théâtre.

Je remercie tout le reste de l'équipe avec qui c'est un véritable plaisir de travailler.

Je remercie Serge Chaumier pour ses encouragements.

Je remercie également ceux qui ont eu la patience de lire mon mémoire.

*« Le théâtre est insupportable s'il se réduit au spectacle.
Il n'est pas seulement une forme artistique
mais une façon d'être et de réagir »*

Eugenio Barba

SOMMAIRE

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	1
INTRODUCTION	2
I. UN THÉÂTRE QUI NE VEUT PAS RESTER NEUTRE, À LA CROISÉE DE L'ART ET DU SOCIAL	8
1. UNE DÉFINITION DIFFICILE	8
2. UN THÉÂTRE SOCIAL.....	15
3. UN « SOUS-THÉÂTRE » ?.....	26
II. UNE CONTRE CULTURE ?	32
1. UN THÉÂTRE NÉ DU CONSTAT D'ÉCHEC DE LA DÉMOCRATISATION CULTURELLE	32
2. UN THÉÂTRE POLITIQUE	48
3. POUR UN « CONTRE-PUBLIC »	55
III. LE FITA RHÔNE-ALPES : EXEMPLE D'UN TRAVAIL DE PROXIMITÉ AVEC LES HABITANTS.....	64
1. LA COMPAGNIE OPHÉLIA THÉÂTRE	64
2. LE FITA RHÔNE-ALPES	69
3. LES ACTIONS DE PROXIMITÉ AVEC LES HABITANTS	75
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	93
TABLE DES MATIÈRES.....	98
TABLE DES ANNEXES	102

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

CCAS : Centre Communal d'Action Sociale

Cie : Compagnie

CODASE : Comité Dauphinois d'Action Socio-Éducative

CPAS : Centre Public d'Action Sociale (en Belgique)

CTA : Centre du Théâtre-Action

Éd. : Édition

ESF : Économie Sociale et Familiale

Etc. : Et caetera

FITA : Festival International de Théâtre-Action

Ibid. : Ibidem (au même endroit)

IME : Institut Médico-Éducatif

INSEE : Institut National de la Statistique et des Études Économiques

IUFM : Instituts Universitaires de Formation des Maîtres

IUT : Institut Universitaire de Technologie

Mise : Maison des initiatives, de la solidarité et de l'emploi

MJC : Maison des Jeunes et de la Culture

Op. cit. : Opere Citato (dans la même œuvre)

SSI : Semaine de la Solidarité Internationale

INTRODUCTION

Approches du terme

Nous souhaitons à travers ce travail définir le terme de « théâtre-action », qui, comme sa dénomination spécifique le laisse entendre, désigne un type de théâtre qui souhaite se différencier. En effet, l'adjonction du mot « action » fait sens et montre qu'il s'inscrit dans une démarche qui le distingue du théâtre au sens général du terme, du théâtre traditionnel.

Le théâtre-action va donc se définir par ses spécificités. Mais quelles sont-elles ? Qu'est-ce qui est déterminant pour que le théâtre soit qualifié ainsi : la forme, le contenu, l'esthétique, la méthode, les objectifs, les acteurs, le public à qui il s'adresse ?

Doit-on le comprendre comme un concept ou une activité qui dépasserait le simple théâtre ? Comme une action théâtrale qui sous-entendrait un projet plus vaste ? Mais de quel point de vue ? Et pour quels objectifs ? Est-ce que dans ce type de projet le théâtre serait utilisé comme un moyen pour atteindre des objectifs autres que théâtraux ?

Derrière le terme « action », nous entendons le terme « agir ». Nous pouvons supposer que le théâtre-action est un type de théâtre qui souhaite agir, ou réagir. Mais sur quoi ? La société en général ? Est-ce que le terme désignerait alors un théâtre didactique ou de propagande ? Ou alors un théâtre engagé, au profit d'une lutte ?

Nous pouvons en tout cas affirmer qu'il ne doit pas s'agir d'un théâtre de pur divertissement. Ce n'est pas du théâtre pour faire du théâtre. S'il renvoie à des enjeux bien déterminés, il doit certainement correspondre à une conception du théâtre - et plus largement de la culture - bien précise.

Sujet de recherche

Réfléchir simplement à la dénomination de ce type de théâtre nous amène à étudier de multiples pistes. Cependant, la définition que nous donnons du théâtre-action à travers l'ensemble de ce mémoire est orientée par un point particulier : la question du public à qui il s'adresse, qui est essentielle dans la démarche, et la façon dont il est mobilisé.

Une perspective historique du mouvement est indispensable dans le traitement de notre 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. Cette date est capitale dans l'histoire de l'État et de la culture, car elle s'est constituée comme le point de départ de nouveaux enjeux et de nouvelles logiques d'action du ministère de la Culture. Le modèle de la démocratisation culturelle, en vigueur dans les années 1960, a fait l'objet d'une vive remise en cause à la fin de cette décennie. Un glissement s'est opéré vers un nouveau modèle d'action : la démocratie culturelle. Le théâtre-action se revendique pleinement dans ce dernier processus. Il se fonde sur une démarche théâtrale très particulière : la création collective menée avec des personnes socialement et culturellement défavorisées. Situer le mouvement dans un contexte plus large où de nouvelles formes de théâtre ainsi que de nouveaux enjeux apparaissent permet de mieux cerner toute son importance.

Définir en France le théâtre-action est plus fastidieux qu'en Belgique francophone, où le terme s'est imposé dans le paysage théâtral, et où l'apparition du mouvement a donné lieu à un certain nombre d'écrits. Les deux ouvrages collectifs dirigés par Paul Biot¹, *Théâtre-action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences*, complété ensuite par *Théâtre-action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, ont été vraiment les sources de référence pour le présent mémoire, une sorte de « bible » sur le théâtre-action tel qu'il est conçu par ses précurseurs et d'autres praticiens. Ils permettent, dans une étude très approfondie, de connaître les différents enjeux du mouvement, que ce soit au niveau philosophique ou bien du point de vue de la forme, des thématiques, de l'esthétique, de l'écriture, du processus de création,... De nombreux points sont analysés, mais nous ne les traiterons pas tous car certains s'éloignent de notre sujet, qui consiste à définir le théâtre-action mais d'un point de vue orienté vers la mobilisation des habitants. Ces ouvrages ne sont pas que théoriques. Ils nous permettent également de voir concrètement quels peuvent être les différents choix élaborés par des compagnies de théâtre-action, mais aussi de connaître les regards extérieurs portés par des acteurs d'autres pays, qui y ont découvert des similitudes avec leur approche du théâtre.

¹ Paul Biot a été le directeur du Centre de Théâtre Action de 1992 à 2005. Il a participé à la rédaction de plusieurs ouvrages sur le théâtre-action.

Il est cependant intéressant de souligner que dans les différentes contributions que nous avons pu lire, les actions organisées autour des spectacles pour inciter les habitants à venir voir des pièces de théâtre-action ne sont que peu évoquées. La relation au public est toujours démontrée comme étant essentielle, mais les différents écrits abordent plus souvent la question des participants aux créations collectives que celle du public des créations autonomes. Ces dernières sont des créations professionnelles qui ne sont pas menées avec des habitants, mais montées uniquement par des professionnels. Elles répondent néanmoins aux mêmes logiques du théâtre-action.

La compagnie grenobloise Ophélie Théâtre, dirigée par Laurent Poncelet, organise en Rhône-Alpes un Festival International de Théâtre-Action (FITA). Elle est l'une des seules en France à revendiquer son appartenance au mouvement du théâtre-action. Elle mobilise un réseau très large de partenaires de l'action sociale et socioculturelle pour essayer de toucher toutes les couches de la population. La compagnie a poussé encore plus loin le travail d'actions menées autour des spectacles par rapport à la Belgique. Choisir d'ouvrir la recherche sur le théâtre-action à une étude de terrain propre au FITA Rhône-Alpes n'est donc pas anodin. Notre mission de travail de proximité avec les habitants au sein de cette compagnie nous permet par ailleurs de saisir tous les enjeux relatifs à cette mobilisation à travers un travail partenarial, dans un cadre spécifique.

Problématique

Il est important de souligner que le présent mémoire étudie le théâtre-action en tant que projet, mais dans un cadre toujours tourné vers la question de la mobilisation des habitants. Ainsi, nous ne souhaitons pas réfléchir qu'en termes de public. Nous nous intéressons autant à la façon dont le théâtre-action souhaite toucher les gens tels qu'ils sont qu'à sa volonté de faire accéder à la culture les personnes qui en sont le plus éloignées.

En quoi le théâtre-action peut être qualifié de contre-culture ? Pour répondre à cette question, nous allons voir ce qui distingue ce mouvement du théâtre traditionnel, notamment dans le rapport qu'il entretient avec le social et le politique. Étudier les enjeux du théâtre-action nous amènera à nous interroger sur le sens qu'il accorde au théâtre et à la culture, notamment dans sa position par rapport au public. Nous réfléchirons également

à la façon dont se positionne le théâtre-action face à deux logiques d'action différentes que sont la démocratisation culturelle et la démocratie culturelle. Il s'agira alors de voir en quoi le théâtre-action propose d'agir en destination d'un contre-public.

Plan du mémoire

Les deux premières parties de ce mémoire ont pour objectif de cerner deux aspects fondamentaux et complémentaires du théâtre-action. Nous étudierons en quoi le théâtre-action développe une démarche à la fois sociale et politique, et ce que cela peut impliquer en termes d'enjeux.

Une troisième partie consacrée au Festival International de Théâtre-Action en Rhône-Alpes nous donnera un exemple concret de la manière dont une structure française peut se saisir d'un mouvement d'initiative belge et l'adapter sur son territoire avec des enjeux propres. C'est pourquoi nous parlerons du travail spécifique d'action de proximité avec les habitants mené par la Compagnie Ophélie Théâtre à Grenoble.

PREMIÈRE PARTIE

I. Un théâtre qui ne veut pas rester neutre, à la croisée de l'art et du social

1. Une définition difficile

Il est difficile de donner une définition stricto sensu du mouvement du théâtre-action, malgré les spécificités qui le caractérisent. Nous allons dans un premier temps donner une définition large (et forcément incomplète) du terme « théâtre-action », qui sera complétée au fur et à mesure des éclairages apportés.

1.1. L'apparition du terme et la création du mouvement

Bien que le terme se soit 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 opéré alors par Renata Scant et Fernand Garnier faisait écho aux actions menées à l'époque par des compagnies belges qui défendaient un théâtre engagé.

1.1.1. Vie et mort du théâtre-action à Grenoble

Une compagnie sous le nom de Théâtre Action a été créée en 1972 à Grenoble par la comédienne et metteuse en scène Renata Scant et l'écrivain Fernand Garnier. Elle souhaitait avant tout être une structure proche de la population pour permettre à celle-ci un accès au théâtre et à la culture. En lien avec des militants culturels, associatifs, des enseignants, etc., elle a développé tout un travail dans les quartiers de la ville intégrant des couches sociales défavorisées. Très rapidement se sont montés des spectacles et des projets de développement culturel en relation avec le milieu associatif. Par exemple, dès 1972, la compagnie Théâtre Action a participé au projet « Jeunesse de Grenoble » dont la ville a pris l'initiative, ce qui l'a amené à diriger des ateliers de théâtre pour des jeunes dans des MJC de différents quartiers. Les pièces issues de ce travail ont été jouées gratuitement dans les équipements de quartier. La compagnie a mené également des

ateliers avec d'autres publics : des adultes, des jeunes délinquants, des immigrés, des femmes en alphabétisation, etc., dans de nombreux quartiers et centres sociaux.

Parallèlement, Théâtre Action a monté différents spectacles, créés à partir de thèmes accompagnant la transformation sociale que Mai 68 avait mise en branle. L'idée était d'élaborer une parole qui soit en prise directe avec les événements. Un autre axe de création très important pour la compagnie était celui du spectacle jeune public, car à l'époque le milieu de l'enfance était extrêmement délaissé et peu d'enfants allaient au théâtre.

La compagnie a débuté avec peu de moyens, mais grâce à la reconnaissance qu'elle a su acquérir peu à peu auprès des collectivités et de différents ministères, elle s'est développée pendant une dizaine d'années. Après 1981, la compagnie a changé de nom pour devenir Théâtre Action-Créarc (Centre de Création, de Recherche et des Cultures) jusqu'en 1993. À partir de là, elle a mis l'accent sur la création à partir d'un répertoire classique et a affirmé une dimension internationale. Fernand Garnier a développé le Créarc pour créer tout un secteur littéraire et accueillir des écrivains du monde entier. Renata Scant, elle, a créé à partir de 1985 le Festival de Théâtre Européen. Une scission en 1993 a mis un terme définitif à la structure du Théâtre Action-Créarc : elle ne se nommait plus que Créarc et Renata Scant a fondé sa propre compagnie.

1.1.2. La création du mouvement en Belgique francophone

Le mouvement du théâtre-action s'est structuré dès le début des années 1970. Un collectif de quatre compagnies s'est d'abord formé en 1977 et il s'est baptisé Centre d'Action Théâtrale d'Expression Française (CATEF). Cet organe d'information, de diffusion, d'animation, de formation de comédiens-animateurs, de coopération, de publication et de réflexion, est devenu en 2002 l'Assemblée générale du Mouvement du Théâtre-Action (AG/MTA), qui s'est donnée comme mission « de promouvoir et de représenter le mouvement et la démarche du théâtre-action ».

Le ministère de l'Éducation nationale et de la Culture de la Communauté française signait depuis le début des années 1970 des conventions annuelles fondées sur des projets avec celles qui deviendront plus tard les compagnies de théâtre-action. Lorsqu'en 1979 il a créé un groupe permanent de travail sur le théâtre action réunissant neuf compagnies et le

CATEF, il a reconnu que la démarche développée par ces compagnies ne s'inscrivait ni dans l'éducation permanente² ni dans le théâtre traditionnel, et qu'il fallait mettre en place une structure d'accueil basée sur leur spécificité. Les compagnies ont ainsi élaboré les fondements d'une circulaire sur le théâtre-action, qui a été promulguée en mars 1984³. Cette circulaire (prolongée par le Décret sur les Arts de la Scène du 10 avril 2003) a été indispensable pour la reconnaissance professionnelle de la démarche de théâtre-action et sa reconnaissance institutionnelle.

Cependant, la prise en considération du théâtre-action s'est faite aussi grâce à la relation qui s'est nouée entre les compagnies qui se sont découverts les mêmes intérêts, et à l'apport du Centre du Théâtre-Action (CTA). Créé en 1984, ce dernier a développé comme missions :

- la promotion de l'ensemble des activités des troupes de théâtre-action,
- l'information auprès du public et des médias,
- l'organisation des rencontres dans le cadre de la Communauté française et sur le plan international.

C'est le CTA qui a décidé de créer le Festival International de Théâtre-Action⁴ (FITA) et d'élargir après ses frontières à d'autres pays, dont la France et l'Italie. Le CTA n'a jamais été un organe fédérateur dont les compagnies dépendent, mais il a toujours été conçu comme un outil collectif au service d'un mouvement.

Le mouvement du théâtre-action qui opère principalement dans toute la Communauté française de Belgique depuis presque quarante ans maintenant, est formé aujourd'hui d'une vingtaine de compagnies belges⁵. Le CTA entretient avec elles une réflexion permanente sur leur métier et leur démarche de création. Il a également pour objectif de favoriser et soutenir la rencontre de ces compagnies avec d'autres groupes aux démarches similaires, en Belgique et dans le monde.

² L'équivalent en Belgique francophone de ce qu'on a nommé en France l'« éducation populaire ».

³ Voir annexe 2.

⁴ Festival organisé en biennale. 13^{ème} édition en Belgique cette année, du 14 au 23 octobre 2010.

⁵ Acteurs de l'ombre, Alvéole Théâtre, Brocoli Théâtre, Collectif 1984, Cie Barbiana, Cie Buissonnière, Cie du Campus, Cie « Espèces de... », Cie Maritime, Le Grand Asile, Studio Théâtre, Théâtre Croquemitaine, Théâtre de la Communauté, Théâtre de la Renaissance, Théâtre des Rues, Théâtre des Travaux et des Jours, Théâtre du Copion, Théâtre du Public, Théâtre et réconciliation (voir annexe 1).

En France, la compagnie grenobloise Ophélia Théâtre organise le FITA tous les deux ans au mois de novembre, après le FITA belge du mois d'octobre. Nous nous attarderons sur l'organisation de ce festival dans la troisième partie. Un autre FITA a lieu en France, à Marseille. C'est le théâtre de l'Arcane qui l'organise tous les deux ans depuis vingt-huit ans. L'événement a cependant pris nettement moins d'ampleur qu'en Rhône-Alpes. En 2008, seuls quatre spectacles ont été présentés, dont deux par le théâtre de l'Arcane lui-même⁶. Le Collectif Libertalia (Belgique) et Laboratorio Amaltea (Italie), quant à eux, organisent le FITA en Italie, chaque année au mois de juin.

1.2. Pourquoi il n'existe pas de définition stricto sensu

1.2.1. Des interprétations différentes voire contradictoires

L'adjonction en soi du terme « action » peut être interprétée de manières très différentes, voire contradictoires. Par exemple, pour les pays anglo-saxons, cela peut évoquer une forme théâtrale bien précise, dans la tradition de l'*action art*, qui se base sur une méthode d'action improvisée et spontanée. On pense alors au *happening*⁷ auquel cette forme d'art a justement donné naissance. Cela mène évidemment vers une fausse piste. Il n'est pas évident de prime abord de savoir si le terme « théâtre-action » définit une démarche qui serait plus que du théâtre – il faudrait savoir alors ce qui se cache derrière le supplément « action » - ou au contraire moins que du théâtre. Ce serait dans le second cas une sorte de forme mineure et la dénomination spécifique choisie avertirait qu'on ne peut pas l'évaluer avec les mêmes critères que pour le « vrai » théâtre.

Ainsi, sans connaissance du contexte local, il est bien difficile pour quiconque de comprendre les enjeux présents derrière ce terme. Les compagnies elles-mêmes qui se revendiquent du mouvement ne sont pas forcément semblables. Les différences qui sévissent dans la pratique du théâtre-action ne relèvent pas de questions de forme mais de positionnement politique, social, qui peut être extrêmement différent voire contradictoire d'une compagnie à une autre. C'est en fonction de leur positionnement politique sur le

⁶ 12ème Festival International de Théâtre Action à Marseille, du 10 au 22 octobre 2008.

⁷ Mise en scène de situations plus ou moins quotidiennes devant provoquer une perception plus consciente de la réalité. Voir *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)* (dir. Paul Biot), Cuesmes, Éd. du cerisier, 2006, p. 40.

terrain social que les compagnies définissent leur pratique, leurs formes d'action. Le projet de chacune est distinct et évolue selon les publics et les orientations propres. En revanche, toutes s'inscrivent dans une notion générale de démocratie culturelle que nous définirons plus loin.

1.2.2. Une notion qui évolue

Le théâtre-action, assurément contemporain, correspond à une notion en mouvement. Paul Biot nous dit que « *les images que le théâtre-action offre de lui-même ne sont ni uniformes, ni dogmatiques, mais multiples, contrastées et parfois contradictoires* ⁸ ». L'ouvrage collectif *Théâtre-action de 1996 à 2006* parle même d'un mouvement qui s'invente en se faisant. Ce caractère labile rend évidemment toute définition stricte difficile. « *Au cœur même du mouvement du théâtre-action, une réelle diversité d'approche et l'évolution différenciée des compagnies donnent à toute tentative de définition un caractère provisoire et partiel* ⁹ », ajoute Paul Biot. Une définition s'impose pourtant de manière officielle, et c'est celle de la Circulaire ministérielle de 1984.

Nous l'avons évoqué, le théâtre-action a su acquérir une reconnaissance institutionnelle, mais ce n'est pas pour autant un théâtre qui s'institutionnalise. Henry Ingberg¹⁰ nous dit à cet égard que le théâtre-action refuse de devenir une institution et de prendre le risque par là même de s'enfermer dans sa propre logique. « *Il doit aller à la rencontre des gens tels qu'ils vivent, souffrent et rient* ¹¹ ». C'est bien avec la société que la notion de théâtre-action évolue, pour ne jamais être en décalage avec son public.

Les compagnies de théâtre-action, bien qu'elles se retrouvent dans une dynamique commune, développent des esthétiques très diverses. Ainsi, le théâtre-action se définit davantage par rapport aux missions qu'il se confie que par rapport à l'esthétique. Les enjeux des compagnies sont donc d'abord de répondre aux missions définies dans la Circulaire de 1984 puis dans l'arrêté de 2005. C'est pourquoi les groupes de théâtre-

⁸ Paul Biot, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? », in *Théâtre action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences* (dir. Paul Biot), Cuesmes, Éd. du cerisier, 1996, p.17.

⁹ Ibidem, p.32.

¹⁰ Ancien administrateur général du Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique.

¹¹ Henry Ingberg, « Le théâtre-action et l'institution », in *Théâtre action de 1985 à 1995*, ibid., p.16.

action préfèrent majoritairement s'en tenir à une définition relativement fonctionnelle et descriptive du mouvement.

1.3 Des enjeux communs

1.3.1. La création théâtrale collective comme fondement

La démarche du théâtre-action est fondée sur la pratique de la création théâtrale collective, dont l'objectif est de donner la parole à des personnes culturellement et socialement défavorisées, autrement dit à des gens qui ne peuvent pas s'exprimer habituellement. Le principe est de rendre cette parole accessible à un maximum de publics, et notamment à des personnes également culturellement et socialement défavorisées.

Comme le précise la Circulaire de 1984, la notion même de public s'en retrouve modifiée, puisque le public du théâtre-action ne correspond pas seulement aux spectateurs qui assistent aux représentations, mais également aux acteurs qui, par le biais d'un travail participatif, ont conçu et élaboré eux-mêmes le spectacle qu'ils présentent. Ce public-là est donc mis en permanence dans une situation active de réflexion et de création.

C'est pourquoi dans la démarche de création collective, le processus de création est aussi important que le spectacle en lui-même. Dans le théâtre traditionnel, en revanche, on considère ce dernier comme l'unique objectif et on évalue surtout sa qualité artistique. Dans le théâtre-action, on parlera autant de la portée d'une action menée par rapport aux publics concernés que de la qualité artistique. Cela ne signifie pas que seuls des amateurs se retrouvent sur scène. Le théâtre-action réunit en réalité non-professionnels, au sein des créations collectives, et troupes professionnelles, qui produisent ce qu'on appelle des « créations autonomes ».

1.3.2. Les missions

La Circulaire de 1984 décrit ce qui constitue le fondement essentiel de la démarche du théâtre-action. 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 son originalité en revanche par rapport au théâtre traditionnel est l'action participative qu'il propose à des personnes socialement et culturellement défavorisées, comprise comme une autre manière d'établir la relation avec une population. Son objectif essentiel est d'abord et avant tout de valoriser des cultures souvent ignorées, d'en développer l'existence et d'en permettre l'expression. Pour les participants, la pratique théâtrale n'est pas l'objectif essentiel, mais elle leur permet d'exprimer de manière collective une réflexion liée à leurs propres préoccupations, de développer la connaissance critique et la capacité d'analyse des réalités de la société. C'est pourquoi la circulaire affirme que le théâtre-action se situe au croisement de l'action socioculturelle et de la création théâtrale.

Les missions officielles du théâtre-action figurent dans un arrêté du 25 mars 2005 du gouvernement de la Communauté française de Belgique, rédigé sur la base de la Circulaire de 1984. Le théâtre-action y est défini comme « *une démarche théâtrale professionnelle dont la mission principale est de développer, avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, des pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication dans la société dans un processus de transformation en acteurs sociaux* ¹² ».

Il faut distinguer parmi les missions du théâtre-action deux types de travail théâtral très différents :

- la création collective, aboutissement d'un travail mené au cours d'ateliers de théâtre par des comédiens-animateurs professionnels, avec des personnes socialement et culturellement défavorisées,
- les créations propres des compagnies de théâtre-action, menées uniquement avec des acteurs professionnels, qu'on appelle les « créations autonomes ».

Ces dernières sont en relation avec la mission principale, c'est-à-dire qu'elles sont liées au travail participatif et comportent une analyse des situations ou des mécanismes qui interviennent dans la vie quotidienne du public auquel ces créations sont destinées.

Ce qui intéresse le théâtre-action, c'est le *hic et nunc*, c'est de produire des spectacles sur de grands débats de société actuels, qui dénoncent des déséquilibres et des oppressions,

¹² Voir *Théâtre action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)* (dir. Paul Biot), Cuesmes (Belgique), Éd. du cerisier, 2006

« *produits de situation contemporaines dont il est bon d'exposer les expressions, le cheminement, les causes et les responsabilités* ¹³», nous dit Paul Biot. Les créations autonomes, tout comme les créations collectives, encouragent la réflexion critique par la participation active du public.

La spécificité de la démarche se retrouve dans la diffusion des spectacles, toujours en accord avec sa mission principale. Les représentations des créations, qu'elles soient collectives ou autonomes, doivent favoriser le contact entre le groupe et le milieu concerné par l'action. Le théâtre-action n'est donc surtout pas un théâtre réservé à un public institutionnel ; il affirme au contraire sa volonté d'aller à l'encontre de ceux qui ne fréquentent pas les salles de théâtre.

2. Un théâtre social

Le théâtre-action n'est pas un théâtre du simple divertissement, qui se limiterait à faire de l'art pour le seul plaisir de faire de l'art. S'il est action, c'est qu'il veut dépasser le domaine intrinsèque de l'art pour s'inscrire dans un projet de société plus global. Nous allons étudier maintenant en quoi le théâtre-action peut être qualifié de théâtre social, et ce que cela implique dans le débat qui oppose l'art au social.

2.1. Un débat tenace : l'opposition entre l'art et le social

2.1.1. De la prétendue inutilité de l'art

Même si les relations entre art et social existent depuis longtemps, leur collaboration a toujours été controversée. L'objet principal de la critique a toujours tourné autour de l'utilité ou non de l'art. En effet, le fait d'attribuer des objectifs à une action artistique suscite une polémique auprès de ceux qui pensent l'art comme une activité humaine dépourvue d'utilité (particularité qui en fait même sa définition première). Derrière se profile certainement la peur de voir la « pureté » de l'art sacrifiée, et rabaisée par une vulgaire instrumentalisation.

¹³ Paul Biot, op. cit., p.21.

Mais ne vouloir assigner aucun objectif à l'art encore maintenant se révèle être une hérésie au sens où l'art et la culture sont évidemment d'une utilité publique. Il faut voir l'art avant tout comme un moyen d'expression, qui renseigne l'homme sur ce qu'est l'homme. Il est ainsi utile voire indispensable pour la collectivité, en tant qu'il apparaît comme une réponse aux questions que se pose l'homme dans sa condition humaine¹⁴.

Autre point essentiel, et souvent oublié par de grandes institutions culturelles : du fait qu'il donne un sens à nos vies, l'art peut aussi rassembler. Et c'est son côté universel et sa nécessaire appropriation par tout un chacun que nous soulignons ici.

2.1.2. L'art et le social : un enrichissement mutuel

L'idée du théâtre-action est au contraire 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, à parler aux gens de ce qui les concerne. La culture, en tant que lieu possible de rencontres, de dialogue et de partage entre des couches différentes de la population peut transformer le social. Et le social lui-même peut enrichir la création artistique. Les deux champs (social, culturel) ne doivent pas s'ignorer, mais au contraire marcher ensemble dans la même direction.

C'est pourquoi le terme « socioculturel » est apparu. Jean Caune nous explique que l'opposition que l'on fait entre le culturel et le socioculturel est due à la séparation que la politique et la conception de l'art défendues par Malraux ont fait entre d'un côté les activités de loisir, et de l'autre côté les activités culturelles. Seulement cette distinction n'a plus lieu d'être aujourd'hui si on regarde les comportements humains. « *Le loisir, comme activité de temps libre et la culture, comme activité d'expression ou de réception artistique, doivent être réévalués à partir de l'expérience qu'ils contribuent à former dans la construction de soi* »¹⁵. L'analyse de Jean Caune est essentielle car elle montre que les activités de loisir peuvent être orientées vers le développement personnel, tout comme la culture, et qu'il est important d'intégrer cette dernière dans les pratiques proposées par des structures dans les temps d'inactivité.

¹⁴ Cf. la conception métaphysique de l'art de Malraux.

¹⁵ Jean Caune, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, PUG, 2006, p.99.

Le croisement entre le champ culturel et le champ social – preuve que les deux peuvent être liés – s’est retrouvé également dans le concept d’éducation populaire. Cette dernière s’est développée à partir de l’arrivée du Front Populaire en France en 1936. L’apparition des congés payés a enclenché une réflexion sur l’éducation qui pouvait se faire au sein des temps de loisirs. Il ne faut pas se méprendre cependant sur le terme d’« éducation ». Ne se limitant ni à la « haute culture », ni aux œuvres d’art, l’éducation populaire a pour but de transmettre la culture au sens large et se conçoit dans un esprit de partage. L’apprentissage de la citoyenneté est l’une de ses missions.

En évoquant en quoi la démarche de création collective se situe entre l’art et le social, nous verrons que même si les champs culturel et social peuvent travailler ensemble, cela ne signifie pas pour autant que leurs compétences respectives ne sont plus délimitées.

2.2. Pourquoi la démarche de création collective se situe entre l’art et le social

2.2.1. Les créations collectives ou une manière de rendre la parole à des gens marginalisés

Les créations collectives sont des créations théâtrales menées avec des comédiens non professionnels au terme d’ateliers théâtre encadrés à l’année par des professionnels. L’originalité de ce travail tient de l’identité de ceux qui y participent : des personnes en situation d’exclusion sociale ou économique, dites marginalisées, défavorisées, « aux parcours et aux situations de vie souvent mouvementés, atypiques, relégués quelques fois en marge de la société, et dont les fragilités, les limites, la différence vont faire l’acte théâtral ¹⁶». Selon Laurent Poncelet, metteur en scène grenoblois travaillant depuis plusieurs années avec des groupes en difficulté, le travail artistique part de cette différence qu’on trouve auprès des participants et c’est ce qui en fait la force. L’enjeu des créations collectives est donc de donner la parole à ces personnes qui, du fait de leur fragilité sociale, ne l’ont pas.

¹⁶ Laurent Poncelet, « Agir par le théâtre », in *Cassandra*, N°69, 2006.

Les ateliers théâtre se déroulent dans des lieux du social évidemment. Dans des CPAS et des CCAS, des centres sociaux, des organismes d'insertion socioprofessionnelle, des centres de formation, des lieux d'accueil pour jeunes, demandeurs d'asile, etc. Là où l'on trouve les « dominés », les « exclus », les « fragilisés » ou « vulnérables », les « stigmatisés », les « laissés-pour-compte », selon les expressions employées par Rachel Brahy¹⁷.

2.2.2. *L'importance du processus de création*

L'originalité d'une telle démarche tient également du processus de création, qui prend appui sur les apports des membres du groupe de travail, encore une fois dans leurs différences et singularités. Il ne s'agit pas d'ateliers de théâtre amateur habituels dont le but est d'apporter une certaine technique et un savoir faire théâtral aux participants, qu'ils mettent en pratique pour le spectacle de fin d'année, qui en serait l'ultime enjeu.

Pour les créations collectives, le processus de création est en soi aussi important que le spectacle lui-même. C'est au cours des ateliers que les participants vont devoir apprendre à assumer leur parole propre. Le but n'est pas qu'ils se représentent et qu'ils tentent d'imiter des acteurs professionnels. Il s'agit de favoriser l'émergence de la part de chacun. C'est pourquoi ce travail commun n'est pas réalisé à partir d'un texte préexistant, mais s'appuie sur le vécu et l'imaginaire de chacun. Pour que les participants osent parler de leur réalité, il faut qu'ils prennent conscience de l'intérêt que peut porter leur propre histoire pour les autres. C'est au comédien-animateur de créer un climat de confiance au sein du groupe qui, à la base, n'est pas constitué. Cela signifie qu'il est composé d'individus très différents, qui au départ « *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, je suis un « sans papier »)*¹⁸ ». Le but de la création, comme elle est collective et participative, est de faire ressortir une identité commune au groupe qui, elle, sera positive. Et donc de trouver un discours commun, qui pourra intégrer l'ensemble des discours de ces individualités. Par ailleurs, c'est parce que le texte « leur parle », qu'ils ont confiance et qu'ils se sentent capables de le dire à voix haute devant un public.

¹⁷ Rachel Brahy est doctorante en sciences politiques et sociales à l'Université de Liège, où elle prépare une thèse sur les modalités de l'intervention théâtrale auprès de publics fragilisés.

¹⁸ Rachel Brahy, « Théâtre-action : que vive la démocratie...en actes ! », in *Politique, revue de débats*, N°65, juin 2010.

2.2.3. Une création proche des gens

Le théâtre-action est donc une démarche de création reliée à la réalité concrète des gens. Chaque histoire, chaque vécu, valent la peine d'être racontés. Le point de vue de chaque participant sur le monde vaut la peine d'être représenté sur une scène de théâtre. Les gens sur scène donnent d'eux-mêmes et de leur réalité une représentation où ils se reconnaissent. C'est en quelque sorte un théâtre « rendu » à la population, un théâtre au plus près des gens, car les populations défavorisées qui assistent au spectacle peuvent s'y reconnaître aussi. C'est la proximité du quotidien, essentielle dans cette démarche, qui fait que cette dernière est pensée aussi comme sociale. C'est un point essentiel car la plupart des gens ne se reconnaissent pas dans l'image culturelle que donne d'eux l'idéologie dominante.

Il ne faut pas oublier toutefois que le théâtre reste une représentation, une fiction. Ce n'est pas la vie, mais un point de vue sur la vie. C'est pourquoi il est très important de rappeler ici que dans le processus de création, le vécu de chacun – même s'il sert de base au travail d'improvisations ou d'écriture collective qui aboutit à une création – est mis à distance à travers un travail de construction artistique. Il n'y a donc pas de réalisme brut dans les créations collectives. Ce ne sont pas des témoignages.

2.2.4. La création de lien social par le biais du théâtre

Le processus de création est en même temps un processus de socialisation, le moment où chaque participant se confronte aux autres participants, où il découvre les différences qui le distinguent des autres mais également les ressemblances qui l'unissent au groupe formé. Se reconnaître au sein d'un groupe, c'est trouver une place dans la société¹⁹.

Pour comprendre l'enjeu des créations collectives, il est important aussi d'interroger les participants sur les raisons qui les ont poussés à s'engager dans cette démarche et sur ce que cela leur a apporté. Dans le cadre d'un forum participatif consacré à la thématique « théâtre et lien social », organisé en clôture du FITA Rhône-Alpes²⁰ 2008, des acteurs de

¹⁹ Voir « Relations tumultueuses entre Art et Social », synthèse des interventions et débats du forum participatif organisé lors du FITA Rhône-Alpes 2006, à l'Espace 600 (Grenoble), le 18 novembre 2006.

²⁰ Nous parlerons du Festival International de Théâtre Action dans la troisième partie.

créations collectives ont pu s'exprimer pour parler de leur expérience du théâtre-action. Concernant la question du « pourquoi », « *une partie des participants a évoqué un désir de dépasser ses blocages, de rencontrer des gens et de retrouver une vie sociale*²¹ ». 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 ses démons, sa timidité, pour affronter le regard des autres participants mais aussi du spectateur inconnu. D'autres ont affirmé leur besoin impérieux « *de dire les choses, de transmettre un vécu ou de défendre leurs convictions* ». La pratique du théâtre, plus qu'une activité de divertissement, est alors conçue par les participants comme une possibilité d'exprimer quelque chose de personnel, comme un engagement, et c'est ce qui lui donne tout son sens. Peu importe la motivation de départ, dans tous les cas les participants, qui sont des personnes parfois très éloignées du théâtre et des pratiques culturelles, se retrouvent confrontées « *à un univers et un outil très différent de ce qu'ils avaient pu imaginer, à mille lieues de la vision d'un théâtre d'élite avec tous ses interdits qui pouvait être la leur jusque là* ». En guise d'exemple, les actes du forum citent une personne qui refusait cette pratique au début car elle pensait devoir forcément jouer du Shakespeare. Loin des grands classiques – qui peuvent avoir un aspect rebutant pour ceux qui ne sont pas proches de cette culture – les participants prennent conscience que le théâtre est aussi pour eux, que c'est un « *espace de parole et de rencontre, pour se dire, s'affirmer, retrouver sa place dans la société et redevenir acteur de sa vie à partir de la valorisation du vécu de chacun, un lieu de lien social et de solidarité* ». Il est important de souligner le fait que si le théâtre peut effectivement leur apporter quelque chose, leur faire du bien, l'inverse est vrai aussi : « *ils peuvent apporter quelque chose au théâtre avec leur vécu, leurs expériences* », et c'est ce qui leur permet aussi d'oser jouer devant un public.

Concernant les impacts maintenant, ceux-ci sont nombreux. Tout d'abord, le théâtre redonne de l'assurance et de la confiance en soi, le sentiment d'exister. « *Aujourd'hui, je ne suis plus seulement mère, mais femme, individu, je me découvre une identité* », a confié une participante. Ainsi, le théâtre permet de s'affirmer, et également de faire l'expérience de soi-même et de ce qu'on peut réaliser, individuellement et collectivement. L'image de soi s'en retrouve forcément valorisée, notamment lorsque le regard des autres sur soi change. Pour ceux qui ont des problèmes, cela permet de les dépasser en arrêtant de se

²¹ Cette citation et les suivantes sont tirées des actes du forum rédigés par la Cie Ophélie Théâtre.

replier sur soi et en s'ouvrant au contraire aux autres. L'atelier théâtre pousse à être actif, à sortir de l'isolement. L'impact est visible sur le quotidien, sur la manière d'aborder les autres par exemple, qui fait qu'on ne se sent pas si exclu finalement de son environnement social et de la société, dont on se sentait pourtant éloigné. L'intégration dans un collectif, la prise de conscience de la force de ce collectif par l'existence du soutien et de la solidarité entre les membres, peu importe l'âge, les origines culturelles et sociales qui peuvent être très différents, est une condition pour que les participants ressentent un désir de recréer du lien social au sein de la cité, un désir d'ouverture au monde. Le travail en atelier est ainsi un processus de reconnaissance sociale pour les participants dont la représentation publique (le moment des applaudissements) est l'aboutissement. Leur parole est valorisée et la fierté qu'ils en retirent est primordiale.

2.2.5. Le théâtre-action : art ? social ? les deux ?

La démarche de création collective initiée par le théâtre-action a été reconnue comme faisant partie intégrante du secteur professionnel de l'art dramatique. Toutefois, le théâtre-action, dans sa volonté de faire accéder des publics défavorisés à la création théâtrale, est un mouvement qui veut associer à son engagement artistique un engagement social. Pour déterminer si l'action de ce théâtre peut être affiliée à l'art ou au social, il faut s'interroger sur son premier objectif, décisif pour définir son positionnement (social ou artistique), et non pas s'appuyer sur l'activité en elle-même.

Comme nous le précise le comédien Jean-Martin Solt²², si le but consiste avant tout à donner la parole à un groupe de personnes (qui normalement n'a guère l'occasion de s'exprimer) par le biais du théâtre, il s'agit d'une action sociale et non artistique. En revanche, si le but est de proposer une activité artistique à un public pour lui en ouvrir l'accès et lui permettre, en même temps, de prendre la parole, il s'agit alors d'une activité artistique. Nous serions bien tentés de conclure que la deuxième proposition se révèle la plus pertinente et de nous en contenter. Seulement l'intérêt primordial d'une création collective montée avec des habitants est bel et bien de redonner la parole à ceux qui n'avaient pas la possibilité de s'exprimer publiquement. Mais réduire cela à une action sociale nous donne une vision bien trop restrictive de ce qu'est le théâtre-action.

²² « Un vieux débat qui mérite toujours des idées neuves », in *Théâtre-action de 1996 à 2006*, *ibid.*, p.125.

Nous l'avons dit, les pièces qui résultent d'un travail mené à l'année avec un public défavorisé, ne sont en aucun cas un condensé de témoignages. Il y a bien construction artistique encadrée par des professionnels. Nous avons précédemment insisté sur les motivations des participants et les impacts que la création collective pouvait avoir sur eux. Il convient de préciser que les ateliers théâtre ne correspondent en aucun cas à une sorte de thérapie sociale. L'histoire, la mémoire et le vécu des participants intéressent le théâtre-action en ce qu'ils permettent d'amener chacun, par une progressive maîtrise de la parole critique, à interpeller la réalité sociale. Ils permettent de s'interroger sur la société, sur qui on est, mais également et surtout, sur ce qu'on veut dire, comment, pourquoi, à qui et avec qui. Le but n'est donc pas à travers les ateliers, de réconcilier l'individu avec son passé et de prendre sa vie personnelle telle quelle, mais bien de développer, au sein d'un groupe, une activité de création.

Le moment de la création permet de replacer cet individu en marge, exclu, qui y participe, au centre de l'action pour son développement personnel. La pratique artistique devient alors l'outil de ce développement personnel, de même qu'elle est conçue depuis longtemps par les travailleurs sociaux comme un outil d'accompagnement, qui permet aux personnes de s'exprimer et de reprendre confiance dans ces actions collectives²³. Doit-on en conclure pour autant que l'art est ainsi instrumentalisé au profit du social, car il donne à ce dernier ce qu'il lui manque ? Non, car c'est sans compter sur l'exigence artistique que ce travail en ateliers implique. En effet, c'est à travers un tel travail que les personnes défavorisées pour lesquelles il est destiné, pourront découvrir leurs potentialités créatrices et leur capacité à respecter un travail artistique exigeant. Même si – rappelons-le - le but d'une création collective n'est pas de faire des participants des comédiens professionnels.

En s'appuyant sur les analyses de Rachel Brahy, nous pouvons ajouter que le but du comédien-animateur n'est pas de prendre la place de l'intervenant social. Dans une relation de création face à un collectif, et non dans une relation d'aide de personne à personne, il mène un travail à l'année en vue de la présentation d'un spectacle. La pratique théâtrale peut bien sûr avoir un effet positif sur les participants – et nous ne

²³ Voir « Relations tumultueuses entre Art et Social », *ibid.*

pouvons que le souhaiter - mais elle n'a pas pour objectif direct d'aider les personnes à se réinsérer, à retrouver un emploi,...

Nous voyons bien à la lumière de tout ce qui a été dit précédemment que le positionnement du théâtre-action n'est pas facile à déterminer, tant les critères ne sont pas parfaitement rigides. Ce type de théâtre ne peut pas être classé uniquement dans la rubrique « art » ou « social », car il est bien les deux à la fois, ses enjeux sociaux et artistiques étant non seulement compatibles, mais même indissociables. Dire que le théâtre-action est à la fois art et social, c'est montrer que la prétendue antinomie entre ces deux termes, qui a toujours fait l'objet d'un débat tenace, doit être reconsidérée.

Nous avons montré en quoi le processus de création était primordial dans la démarche du théâtre-action. Il nous faut maintenant parler de l'importance aussi du spectacle en lui-même, notamment par rapport à la présence d'un public, indispensable pour l'acquisition d'une reconnaissance sociale.

2.3. La prise en considération du (non-)public

2.3.1. La mise en relation avec le public intégrée au processus de création

Il n'existe pas de reconnaissance sociale sans spectateurs qui assistent à la représentation, cela paraît assez évident. Par ailleurs, on ne crée pas que pour soi, sans conscience du public, on crée aussi pour dire, pour les autres. Dans le cas des créations collectives, il y a même une urgence de dire aux autres. Le théâtre est aussi considéré en quelque sorte comme un « don » que les participants font au public, à la société. C'est pourquoi la prise en considération du public pour les créations collectives est très importante.

Cette mise en relation est intégrée très tôt au processus de création. Au cours des ateliers-théâtre, chacun cherche en quoi son histoire peut dégager des enjeux collectifs et comment tout le groupe peut les porter. Jean Lambert, animateur metteur en scène au Théâtre de la Communauté, nous explique que c'est à ce moment-là que vient la conscience du public, quand les participants pensent à ceux devant qui ils vont jouer. C'est essentiel pour pouvoir élaborer un point de vue. Si le rapport avec les spectateurs est primordial, la diffusion du spectacle envers un public le plus large possible l'est aussi.

2.3.2. La question de la diffusion

La question essentielle à se poser en termes de diffusion pour les créations collectives est : qui souhaite-t-on toucher ? Le théâtre-action est un théâtre qui, par définition, n'est pas réservé à une minorité culturelle, mais veut au contraire s'adresser autant, si ce n'est moins, au public institutionnel, celui qui fréquente les théâtres et autres lieux dédiés à la culture, qu'au public qui ne se rend jamais dans les salles de spectacle parce qu'il est très éloigné voire exclu de la culture. Le théâtre-action souhaite donc toucher le « non-public » dont on parle depuis 1968²⁴ et dont font partie les personnes culturellement et socialement défavorisées, avec lesquelles et pour lesquelles le concept de création collective a été créé. S'adresser à un public défavorisé à travers la diffusion est un enjeu pour le théâtre-action au même titre que travailler avec ce même type de public au travers des créations. La spécificité de sa démarche se retrouve donc, en accord avec sa mission principale, dans la diffusion. Pour les créations autonomes, l'enjeu est également de toucher un public le plus large et le plus mixte possible.

Étant donné le caractère vraiment spécifique de leur travail, nous pouvons nous demander si les créations collectives ne touchent pas en réalité qu'un public de proximité (constitué d'amis, de membres de la famille, etc.). En effet, comme les comédiens sur scène ne sont pas professionnels, il semblerait logique que seuls des proches veuillent assister à la représentation. Cependant, la reconnaissance n'est pas la même suivant le rapport au public. Et il est important pour les participants que l'ensemble des spectateurs soit hétérogène. Cela implique que le public institutionnel soit également présent. Le théâtre-action doit donc trouver une manière de rassembler tout le monde.

Le lieu de la représentation est déterminant pour savoir qui l'on va toucher. Certains développent l'importance de diffuser des spectacles comme des créations collectives ailleurs que dans des lieux dédiés au théâtre et à la culture. Nous pouvons le comprendre aisément, puisque l'objectif est de toucher des gens qui ne fréquentent pas ces lieux et éprouvent même de l'appréhension - si ce n'est de l'aversion - à le faire, car ils peuvent les associer à une culture bourgeoise qui ne les concerne pas. Pour Laurent Poncelet, il est important au contraire que les créations collectives occupent les théâtres. Ce qui n'est pas toujours évident car avant de surmonter les *a priori* du public, il faut surmonter ceux des

²⁴ Nous aborderons dans la seconde partie l'apparition du terme « non-public » et sa définition.

professionnels, qui peuvent regarder de tels projets d'un regard suspicieux ou condescendant²⁵. Il s'agit là d'un autre point de vue qui se défend tout aussi bien. En effet, le but serait moins d'aller vers les gens, en fréquentant les lieux dont ils sont familiers, que de les inciter à ne plus voir le théâtre comme un lieu interdit et infranchissable. Certains participants eux-mêmes franchissent pour la première fois la porte d'un théâtre à l'occasion de la présentation de leur création collective.

Dans le cas du théâtre-action, la question « qui touche-t-on ? » doit nécessairement être suivie de la question « comment ? ». Il n'est pas évident de faire venir le non-public, en comparaison du public actuel et potentiel de théâtre. Pour y parvenir, le théâtre-action travaille en relation avec un large réseau de partenaires, notamment de l'action sociale. Nous tenterons de répondre à la question des moyens dans la troisième partie, en étudiant de près le travail de proximité avec les habitants élaboré par la compagnie Ophélie Théâtre à Grenoble.

Nous avons abordé la question de l'aspect social du théâtre-action uniquement sous l'angle de la création collective montée avec des personnes en situation de fragilité sociale parce qu'il s'agit d'un travail vraiment spécifique, fondamental pour ce type de théâtre, dont la démarche se prête nécessairement à ce type de questionnements. Cela ne signifie pas que les créations montées par des professionnels, qui appartiennent également au mouvement du théâtre-action, ne développent pas également un aspect social. Des caractéristiques similaires se retrouvent dans les deux démarches. Les créations autonomes souhaitent également toucher au plus près la population, en lui proposant un théâtre qui ne soit pas déconnecté de la réalité. Mais c'est davantage dans la mobilisation du public autour des spectacles, en lien avec des partenaires notamment sociaux, que dans le processus de création en lui-même, que l'aspect social se révèle.

Cette qualité de théâtre social, le théâtre-action doit en payer le prix par moments lorsqu'il est considéré comme un « sous-théâtre » et qu'il n'est pas reconnu comme faisant partie du domaine de l'art. C'est la question que nous traiterons en dernier dans cette partie, en abordant la création collective sous l'angle de l'écriture et de l'esthétique.

²⁵ Voir « Relations tumultueuses entre Art et Social », *ibid.*

3. Un « sous-théâtre » ?

Malgré la reconnaissance institutionnelle dont bénéficie le théâtre-action, des gens pensent encore, y compris dans le milieu artistique, qu'il ne s'agit pas vraiment de théâtre, mais plutôt d'une sorte « de sous-théâtre ». Nous aborderons ici la d'abord la question de la dévalorisation des créations collectives, du fait que les personnes qui y participent soient marginales. Nous parlerons ensuite de la question de l'esthétique du théâtre-action.

3.1. Les créations collectives

3.1.1. Est-ce bien de l'art ?

Le « produit » théâtral qui résulte des ateliers-théâtre est souvent déconsidéré, dévalorisé aux yeux de personnes qui, inconsciemment, le juge par rapport aux créateurs et non par rapport à la justesse dramatique du propos. Comme si la création théâtrale avec une personne en difficulté ne pouvait plus être considérée comme du théâtre amateur – comme ce serait le cas avec d'autres acteurs ayant des situations de vie différentes – mais devait forcément relever d'une sorte de thérapie (qui ne pourrait donc prétendre accéder au rang de l'art dramatique).

Citons à ce sujet Paul Biot : « *Il n'est pas rare d'entendre le refrain : "Les créations de théâtre-action ne sont pas de l'art". Ce qui entraîne aussi sûrement le couplet sur la frontière, combien subjective et personnelle, entre art et non-art. (...) Ceux qui appliquent au théâtre-action cette discrimination négative au nom d'une conception restreinte de l'art, redoutent peut-être de voir des gens de rien s'emparer sans a priori de la création théâtrale, au lieu de se contenter, au mieux de l'interpréter. (...) Peut-être doit-on y voir l'expression d'un vieil interdit qui exigerait que l'art ne soit jamais utile*²⁶ ».

Pourtant, le travail réalisé en atelier de création collective n'est pas incompatible avec une certaine exigence de qualité, propre aux comédiens-animateurs qui encadrent les acteurs, qui, eux, sont professionnels. Les participants des créations collectives eux-mêmes ont conscience de cette exigence qu'on leur demande. « On doit nous apprécier pour la

²⁶ Paul Biot, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? », in *Théâtre action de 1985 à 1995*, ibid., p.23.

qualité du spectacle²⁷». Par ailleurs, le théâtre-action est ambitieux. Il considère que, pour qu'il y ait pleine satisfaction du travail réalisé, l'acte artistique doit provoquer un impact dans la sphère publique et bousculer le champ culturel.

3.1.2. La question du statut des participants aux ateliers de théâtre : ni professionnels, ni amateurs

Le théâtre amateur est souvent dévalorisé aux yeux de gens qui pensent qu'aller au théâtre voir des comédiens qui ne sont pas professionnels n'a aucun intérêt. Comme si seuls des acteurs dont c'est le métier et qui ont suivi une formation professionnelle pouvaient obtenir la légitimité d'aller sur scène, comme s'ils étaient les uniques détenteurs d'une capacité à se revêtir d'un masque et à émouvoir l'autre. Certes, nous ne prétendons pas que monter sur une scène de théâtre est à la portée de n'importe qui, ni que les artistes professionnels n'ont pas plus de légitimité que d'autres qui n'en font pas leur « gagne-pain ». Seulement le théâtre côté plateau ne doit pas être réservé uniquement à cette minorité de professionnels.

Les participants aux ateliers théâtre ont un statut très particulier. De prime abord, nous serions tentés de dire tout simplement que, comme ils ne sont pas professionnels, ils ne peuvent être qu'amateurs. Nous avons interrogé Laurent Poncelet sur la manière dont il considère ceux avec qui il travaille et le spectacle qui en résulte. Selon lui, il faut distinguer le statut du spectacle du statut des comédiens. En effet, les comédiens ne sont pas professionnels et ils ne sont pas rémunérés. Juridiquement parlant, ils sont amateurs. Cela ne signifie pas pour autant que le théâtre en lui-même doit être qualifié d'amateurs. Il s'agit bien de théâtre professionnel, eu égard à la démarche qui est mise en œuvre, au temps de travail, à l'investissement. La forme également n'a rien à voir avec du théâtre amateur. C'est donc du théâtre professionnel, monté avec des non-professionnels. *« Si on regarde le travail qui est mené, l'exigence qu'il y a derrière, et le type de jeu, ils 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. Et quelque fois là où il est présenté²⁸ ».*

²⁷ Propos d'un participant lors du forum « Théâtre et lien social ».

²⁸ Voir annexe 5.

Pour les créations collectives comme pour les créations autonomes, le but est de bousculer le public et de lui imposer un regard différent sur ces personnes qu'il voit sur scène. L'exigence artistique s'explique aussi par cette volonté de renverser les idées reçues, les *a priori*. « *Et pour le bousculer, il faut que la dramaturgie, le jeu, la poésie qui va se dégager du plateau soient porteurs d'une force qui touche, remue, ne laisse pas indemne le public* », nous dit Laurent Poncelet²⁹. Il est donc important de ne pas faire de hiérarchie en fonction du statut social de ceux qui portent la création. Pour éviter cet écueil, le metteur en scène de la compagnie Ophélie Théâtre ne précise pas dans les documents de communication quand le spectacle présenté est une création collective. Le public, selon lui, doit aller voir la création collective comme n'importe quel autre spectacle professionnel. Il est intéressant en revanche que les gens sachent après dans quel contexte a été créé ce qu'ils ont vu.

3.2. L'importance de l'esthétique

3.2.1. L'importance politique de l'esthétique

Le théâtre-action s'associe volontiers à un engagement dans des questions de société. Aborder l'analyse de ce type de théâtre sous l'angle esthétique peut choquer plus d'un partisan qui y verrait là un grand danger : celui d'accorder la prédominance à la forme plutôt qu'au fond et de dénaturer l'engagement du théâtre-action. Cependant, intervenir dans la vie politique de la société est une chose, mais le faire en tant qu'artiste en est une autre. Les compagnies de théâtre-action sont bien avant tout des compagnies de théâtre.

L'esthétique du théâtre-action revêt une importance politique dans le sens aussi où elle fait en sorte que des langages délaissés, méprisés, acquièrent un droit de cité. C'est à travers l'esthétique qu'on touche à l'essentiel des choses, qu'on remet en question les rapports de force entre les classes sociales par ceux-là mêmes qui subissent les injustices et les exclusions. Dans les ateliers de théâtre habituels, le travail consiste à jouer à partir de la littérature existante. Cela montre leur assujettissement à la primauté de l'écrit. Denis Lepage, directeur de la compagnie ParOles à Limoges, nous explique que l'utilisation de ce texte, même lorsqu'il s'agit de réécriture, voire de détournement, exclue de fait une

²⁹ Voir « Relations tumultueuses entre Art et Social », *ibid.*

partie de la population, car il se bâtit sur un corpus qui permet de (re)fonder sans cesse les références culturelles des élites³⁰. Le théâtre-action au contraire préfère partir d'une matière brute pour l'ériger en parole théâtrale.

3.2.1. *L'esthétique du théâtre-action*

Les créations collectives sont souvent des créations atypiques, voire hors normes. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'elles n'ont pas toute leur place dans le champ culturel. Il n'existe pas de préalable formel à une création collective, ni de scénographie spécifique. Nous avons expliqué la différence qu'il existe entre la création théâtrale collective menée avec des personnes défavorisées et la création de théâtre amateur traditionnel. De la même manière que les participants à la première ne cherchent pas à imiter les acteurs professionnels, leur pratique du théâtre ne vise pas non plus à l'acquisition de codes et de conventions reconnus par le théâtre établi comme étant de l'ordre du beau. Pour Laurent Poncelet, le jeu des participants est juste. Il n'est pas formaté. Au contraire, un atelier théâtre de création collective enclenche un questionnement sur les règles esthétiques elles-mêmes. Cela ne signifie pas que le théâtre-action se situe en dehors d'une démarche esthétique, mais plutôt que son approche de l'esthétique est différente. Le sens du beau dans une pratique théâtrale visant à l'expression de sa position dans le monde est profondément relié à l'éthique et à la politique. « Le beau n'existe plus en soi, n'est plus intrinsèque à l'objet (...) mais engage la liberté de chaque individu ³¹ ».

Beaucoup de choses font sens dans l'esthétique du théâtre-action, mais ne passent pas par la parole ou l'élaboration d'un texte. Ce type de théâtre peut ainsi laisser une large place à tout ce qui extra-verbal : le silence, le regard, la prise d'espace, le geste, le mouvement, etc. L'idée n'est pas de vouloir à tout prix un texte qui soit bon. L'important est qu'il soit pertinent et juste pour l'ensemble du groupe. Paul Biot nous explique qu'« *il y a bien d'autres manières de dire que par la richesse verbale et la bonne syntaxe. Il y a des gestes justes et des silences qui en disent long* ³² ».

³⁰ Voir Denis Lepage « Théâtre : politique ou sémiotique » in *Théâtre-Action de 1996 à 2006*, ibid., p.159.

³¹ Laure Heymans et collectif d'animateurs, « L'exigence d'une transformation sociale donne à l'esthétique tout son sens », in *Théâtre-Action de 1996 à 2006*, ibid., p.227.

³² Op. cit. p.28.

Nous nous sommes interrogés sur la position détenue par le théâtre-action au sein de la frontière entre art et social, et art et « non art ». D'autres enjeux façonnent le théâtre-action, notamment par rapport aux créations autonomes, qu'il convient d'aborder cette fois sous l'angle politique. La part essentielle rendue à chacun donne au théâtre-action son image sociale. Mais celle-ci est réductrice si elle ne prend pas en compte également l'« *importance qualitative de la prise de parole sur les situations vécues et leur mise en question par ceux-là mêmes qui les vivent* ³³ ». Il n'est pas anodin de vouloir faire faire du théâtre à des populations dites marginalisées. Cela a un intérêt politique aussi, qui va nous amener à nous interroger sur le concept de démocratie.

Ainsi que le dit Paul Biot : « En définitive, l'alternative n'est sans doute pas entre être "en art" ou "hors art"; mais dans une dialectique entre art et démocratie : "outil de culture grâce auquel l'homme peut forger son destin et annuler les effets néfastes de la fatalité (...) le théâtre peut redonner à la vie des forces qu'elle avait perdues." (Antonin Artaud) ³⁴ ».

³³ Paul Biot, « L'engagement social de l'animateur », in *Théâtre action de 1996 à 2006*, ibid., p.131.

³⁴ Op. cit., p.23.

DEUXIÈME PARTIE

II. Une contre culture ?

Avant d'expliquer en quoi le théâtre-action est politique, nous allons aborder les sources de ce mouvement, en l'inscrivant dans un contexte bien déterminé. Le théâtre-action est né en Belgique francophone dans la foulée des revendications associées à Mai 68. Nous allons d'abord évoquer cette situation de crise qui a touché le domaine de la culture et plus particulièrement du théâtre, pour voir en quoi elle s'est constituée comme le point de départ de nouveaux enjeux et de nouvelles formes de théâtre revendicatrices, qu'il est important de connaître pour comprendre toute l'ampleur de la naissance d'un projet comme celui du théâtre-action.

1. Un théâtre né du constat d'échec de la démocratisation culturelle

Avant d'expliquer en quoi 1968 a été une date phare pour l'histoire du théâtre en France, nous allons voir d'abord en quoi la logique d'action de la démocratisation culturelle s'est affirmée en France dès le début du XXe siècle.

1.1. La démocratisation culturelle de 1900 à 1968

1.1.1. À la recherche d'un théâtre populaire

L'idée d'un théâtre populaire est née au début du siècle d'une volonté d'ouvrir le théâtre à un nouveau public, le monde paysan. Ainsi, la France a connu les premières expériences de décentralisation théâtrale, notamment grâce à Jacques Copeau, qui traversa la Bourgogne. Avec la troupe de ceux qu'on surnomma les Copiaux (autour de Copeau), l'idée était déjà présente d'apporter un théâtre de qualité en Province à ceux qui en étaient privés. Des hommes luttèrent déjà à cette époque contre un théâtre bourgeois se situant loin des préoccupations des « classes laborieuses ».

Selon Jean Caune, la trinité Gémier, Copeau et Vilar représente une référence fondatrice pour le théâtre populaire. Chacun de ces metteurs en scène s'est inscrit dans une

démarche différente, mais ils ont tous été fidèles à l'esprit que Romain Rolland avait pu insuffler. Ce dernier, qui a fondé le Théâtre du Peuple en milieu rural, avait clairement exprimé les conditions qui, selon lui, devaient être celles d'un théâtre populaire : être un délasserment, avoir une vertu éducative, éveiller l'intelligence. Dans ses réflexions, le théâtre est pensé comme une institution d'éducation morale. L'homme prend du plaisir car il y exerce sa raison. Firmin Gémier fut un des premiers à faire circuler le théâtre hors de Paris. Avec son Théâtre national ambulant, il souhaitait s'adresser à des couches populaires. Il fonda en 1920 le Théâtre national populaire, mais cette entreprise ne fut pas un succès. Gémier ne parvint pas à y créer un répertoire populaire et à y rassembler des spectateurs de toutes conditions. Pour Jacques Copeau, le théâtre devait avoir pour finalité de créer la communion entre les hommes. Cela signifie qu'il ne devait pas être un théâtre de classe, mais qu'il devait s'adresser au contraire à toutes les classes, et mêler ainsi les moins cultivés et l'élite. C'est par un retour aux chefs-d'œuvre que ce metteur en scène voulait provoquer l'intelligence du public. Selon lui, la fonction d'éducation du théâtre « *ne viendrait pas tant du contenu qu'il serait censé transmettre que de la résonance qu'il provoque et de l'impulsion qu'il suscite*³⁵ ». Son entreprise fut brève. Jean Caune considère qu'il est arrivé trop tôt pour « *instituer véritablement un phénomène de fréquentation théâtrale relevant du théâtre populaire*³⁶ ». Vilar a développé ensuite une idéologie d'un théâtre qui rassemble. Il n'a pas conçu la communion du public comme l'adhésion de tous à un même système de valeurs, bien conscient que cela n'était pas possible. Les individualités et les différences sociales ne peuvent être « gommées » que le temps de la représentation. Il souhaitait en fait réintégrer dans la communauté de culture ceux qui en étaient exclus. Pour lui, les conditions d'un théâtre populaire étaient de ne pas « embourgeoiser » et de divertir à travers un répertoire de « haute culture ». La culture classique était effectivement loin d'être méprisée à l'époque par les metteurs en scène.

Au niveau de l'État, une double ambition de démocratisation et de décentralisation culturelle s'est manifestée dès la Libération. L'égal accès de tous à la culture figurait dans le préambule de la constitution de 1946. Une Direction des Mouvements de la Jeunesse et de la Culture populaire a été créée en 1944, ayant pour rôle principal de distribuer des subventions aux mouvements d'éducation populaire. Pierre Bourdan et Jeanne Laurent ont lancé la décentralisation théâtrale. Il s'agissait d'installer des Centres nationaux pour

³⁵ Jean Caune, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, 1999, p. 80.

³⁶ *Ibidem*, p.82.

rééquilibrer l'offre culturelle au profit de la province, car en 1945, on comptait autant de salles dans la capitale que dans tout le reste du pays. En 1951, Jeanne Laurent a confié à Jean Vilar la direction du Théâtre National Populaire (TNP). L'idée d'une reconquête des publics populaires et d'un théâtre service public s'est alors imposée. Vilar a affirmé notamment sa volonté de nouer une relation privilégiée avec le monde ouvrier. Pour que ce soit possible, il s'est appuyé sur des relais militants (comités d'entreprise, associations). Son entreprise a été vivement critiquée par la suite, notamment par Jean Paul Sartre, qui estimait que Vilar n'avait pas réalisé ce théâtre populaire dont il se réclamait. Les formes culturelles faisant partie de l'héritage culturel bourgeois étaient jugés inadéquates pour les « masses » de l'époque. Le directeur du TNP s'en est défendu en soulignant l'importance que revêtaient les mises en scène dans le traitement des œuvres. Il était par ailleurs convaincu que les grandes œuvres classiques devaient s'adresser à tous et être le ciment fondant l'appartenance à la communauté, et surtout, qu'elles étaient la voie royale d'accès à la culture. Quoiqu'il en soit, le TNP de Vilar a réuni un public composé en grande partie de couches moyennes.

Selon Philippe Ivernel, spécialiste entre autres du théâtre d'intervention, Vilar a été le modèle du théâtre jusqu'à 1968. « *Jusqu'à la secousse de 1968, l'aventure de Jean Vilar reste le modèle de référence – explicite ou non – des metteurs en scène et des équipes cherchant à sortir des ornières du théâtre bourgeois sans tomber dans les pièges de l'avant-gardisme. Or le T.N.P. ne fait jamais que reprendre les objectifs du Front Populaire, dans les conditions nouvelles créées par la Libération. Il s'assigne la tâche de rassembler de vastes publics autour de grandes œuvres classiques et modernes*³⁷ ».

1.1.2. Les logiques d'action du ministère de 1959 à 1968

En 1959, le ministère des Affaires culturelles est créé et André Malraux est désigné pour être son représentant. Sa mission, comme le stipule le décret du 24 juillet de la même année est 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*

³⁷ Philippe Ivernel, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p.23.

qui l'enrichissent ». Dans la politique impulsée par l'écrivain, le souci égalitaire et la volonté d'accès de tous à la culture sont essentiels.

La démocratisation culturelle est ainsi une logique d'action qui sous-tend la politique culturelle menée par le ministère de la Culture. Elle a constitué le paradigme dominant des années 1960. Définissons tout d'abord ce terme. La démocratisation culturelle est une démarche visant à ce que le plus grand nombre de personnes puisse accéder à une culture réservée jusque là à une élite. Si même les classes les plus marginalisées ont accès à la culture, au même titre que les classes sociales les plus favorisées, alors la société sera plus juste et plus homogène. La culture serait donc, avec l'éducation, un moyen de réduire les écarts entre les classes, et de parvenir à une démocratie plus effective.

Selon Malraux, l'accès à la culture passe par la rencontre directe de l'œuvre d'art et du public. Justifiant une rupture avec l'Éducation nationale, le ministre défend l'idée que le but de la culture n'est pas de faire connaître les grands classiques comme Racine (mission relevant plutôt de l'enseignement), mais de les faire aimer. Pour que les Français côtoient les « génies de l'humanité », le projet des maisons de la culture voit le jour. Cependant, l'impératif d'excellence artistique qui marque ces dernières va signer le divorce entre un jeune ministère – donnant la priorité à une vision élitiste de la culture – et les grandes fédérations d'éducation populaire pratiquant l'amateurisme et défendant une vision plus populaire de la culture. La priorité est donnée tout au long des années 1960 à la création et à la diffusion, notamment dans le domaine du théâtre. C'est donc l'œuvre qui est placée au centre du champ artistique, mais les questions de sa réception ou de sa transmission se retrouvent dans une position secondaire.

En tant que lieux désirés par Malraux de contact entre un public large et des chefs d'œuvre, les maisons de la culture ont été un échec. En effet, bien loin de toucher toutes les couches de la population, l'offre culturelle d'excellence que « ces cathédrales » diffusaient n'a profité qu'à un public déjà cultivé, issu le plus souvent des classes moyennes. Rien n'a vraiment été pensé, donc, en termes de médiation, pour les personnes très éloignées du milieu culturel. Il est bon de considérer que même les populations les plus marginalisées ont le droit de retirer le même plaisir que l'élite à regarder une pièce de Shakespeare ou de Molière. Seulement, en même temps que la volonté de démocratiser la culture gagnait le cœur des acteurs culturels, ces derniers n'ont pas réfléchi aux moyens

de faire aimer Shakespeare et Molière à des populations qui n’y comprenaient pas grand chose, voire rien du tout, et estimaient que ces pièces n’étaient pas pour elles.

1.2. Mai 68 et le théâtre

Il est essentiel d’aborder la question de Mai 68, car les événements de cette période ont eu une répercussion importante sur le monde de la culture, et plus particulièrement du théâtre. La déclaration de Villeurbanne a notamment révélé au grand jour la crise profonde des maisons de la culture. Selon Olivier Neveux, qui a consacré un ouvrage au théâtre militant en France des années 1960 à nos jours, les « *traces d’un théâtre militant comme activité théâtrale organiquement issue de l’événement se révèlent bien maigres* ³⁸ ». Patrick Combes proclame même le théâtre suscité par Mai 68 comme inexistant. Acteurs et techniciens en grève, désertion et fermeture des théâtres,... c’est en effet dans la rue que tout se joue. Qu’on lutte. Ce qui nous intéresse dans notre recherche est donc plutôt la façon dont le théâtre a été à l’époque objet de contestation. La façon dont le monde de la culture, et plus particulièrement celui du théâtre, est entré dans les mouvements sociaux, sans faire de la représentation théâtrale un instrument de la lutte.

1.2.1. Contexte de rédaction de la déclaration de Villeurbanne

Lorsque l’on désire parler du rapport entre le théâtre et les événements de Mai 68, il paraît indispensable d’évoquer l’occupation de l’Odéon, qui a marqué l’entrée du théâtre dans la crise, en devenant un lieu de rencontre entre étudiants, artistes et ouvriers. Marie-Ange Rauch, dans son ouvrage intitulé *Le théâtre en France en 1968*³⁹, nous propose une des études les plus avancées sur le théâtre de Mai 1968, et réserve donc de longues pages sur la prise de l’Odéon et son occupation. Pour autant, l’occupation en soi du Théâtre de France ne nous intéresse guère pour le traitement de notre sujet. C’est un événement en revanche très important dans le sens où il a contraint le milieu du théâtre à définir sa position par rapport au mouvement.

³⁸ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris, La Découverte, p.69.

³⁹ Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968. Crise d’une histoire, histoire d’une crise*, Paris, Éditions de l’Amandier, 2008.

Les responsables des maisons de la culture et des centres dramatiques, comme les directeurs des théâtres parisiens, ont dû se situer dans le débat sur le rôle et la fonction de la culture. Ils se sont réunis plus de trois semaines (du 21 mai au 11 juin) à Villeurbanne au Théâtre de la Cité. Ce dernier était dirigé depuis 1957 par Roger Planchon, qui avait su faire parler de lui un an plus tôt, lorsqu'il revendiquait fermement le pouvoir des créateurs sur leur institution et leur indépendance absolue vis-à-vis des pouvoirs politiques. Roger Planchon et Francis Jeanson ont joué un rôle majeur lors de ce rassemblement. Le second, surtout connu comme philosophe, a été un des animateurs les plus importants; il est même devenu contre toute attente le théoricien du réseau de la décentralisation. La déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968, élaborée au cours du rassemblement, a été largement inspirée de ses réflexions.

1.2.2. *Un constat d'échec des politiques de démocratisation culturelle*

Le manifeste de Villeurbanne montre comment les différents acteurs ont remis en cause le paradigme de démocratisation culturelle, et « leur attitude même à l'égard de la culture ». Son préambule commence en ces termes : « *Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés à leur tour se souciaient peu* ». La déclaration ne manque certes pas d'une part d'autocritique pour ces hommes de théâtre qui se sentent responsables de ne pas avoir entrepris plus tôt ce qu'il fallait pour que cette situation change. Il n'est dès lors plus question de fermer les yeux sur la coupure culturelle profonde que connaît la France et de demeurer complices de l'exclusion d'une grande quantité d'hommes et de femmes (exclus de la culture et de la société). En effet, les pratiques culturelles des Français, comme le révèlent les premières enquêtes menées avant 1968 par l'INSEE ou le ministère des Affaires culturelles lui-même, sont inégalitaires. Seule une minorité accède à la « culture cultivée », car plus de 80% des Français « *déclarent ne jamais assister à un spectacle d'opéra, de théâtre, de danse, de variété ou de musique classique* »⁴⁰. Les enquêtes postérieures ne démentiront malheureusement pas cet écart aussi important entre les privilégiés et les autres.

⁴⁰ Philippe Poirrier, *L'État et la Culture en France au XXe siècle*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2006, p.128.

Le constat d'un échec de la démocratisation culturelle est contemporain de l'apparition de la notion de « non-public ». La déclaration de Villeurbanne la définit comme « *une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas*⁴¹ ». Cette volonté affirmée de prendre en considération le non-public mène alors à une conception différente de la culture, dont la définition serait en toute logique « utile » à cette nouvelle catégorie, une culture qui devra lui fournir « *un moyen de rompre son actuel isolement, de sortir du ghetto, en se situant de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées*⁴² ».

Le concept de non-public s'inscrit par ailleurs dans une entreprise de « politisation », permettant à chaque homme de se politiser et de se choisir (politiquement et culturellement) librement. Bien plus que l'objet d'une simple transmission, la culture devient alors une possibilité de modifier les rapports entre les hommes. Nous comprenons bien qu'avec une telle conception de la culture et de sa place au sein de la cité, atteindre le plus grand nombre de personnes revêt une importance capitale.

C'est pourquoi le porte-parole du groupe a jugé bon de recentrer les débats autour de l'action culturelle. Cette dernière n'a pas vraiment rempli son rôle. La population l'a perçue de plus en plus comme un ensemble de structures destinées à transmettre la culture cultivée à un public privilégié. La profession théâtrale a considéré à tort qu'elle consistait à élargir le public en multipliant les moyens de l'atteindre. Mais le but est bien de recréer du lien social et de toucher ceux qu'un effort de diffusion ne fera pas plus venir au théâtre. La déclaration affirme ainsi la nécessité que l'action culturelle soit en étroite corrélation avec la création théâtrale (et non avec la diffusion).

Le manifeste de Villeurbanne, même si l'impact escompté n'a pas été aussi fort, a néanmoins donné l'impulsion à une multitude d'expériences de théâtre d'intervention en France. Évoquer le constat d'échec de la démocratisation culturelle nous permet de mieux comprendre quels nouveaux enjeux ont marqué le monde de la culture après 1968 et comment on a pu passer d'une logique de démocratisation à une logique de démocratie

⁴¹ Déclaration de Villeurbanne. Voir annexe 3.

⁴² Idem.

culturelle. Nous allons à présent poursuivre notre perspective historique en évoquant l'après-1968 et l'apparition de formes de théâtre revendicatrices.

1.3. Nécessité d'une intervention

Après ce constat d'échec de la démocratisation culturelle, il apparaît essentiel pour beaucoup de gens du milieu du théâtre de modifier les logiques d'action et d'intervenir au plus près de la population. Par son positionnement, le théâtre-action s'est trouvé des affinités avec d'autres démarches théâtrales similaires dans le monde. Des termes comme théâtre militant, engagé, politique, théâtre d'intervention, etc., apparaissent.

1.3.1. De nouveaux enjeux après 1968

La remise en cause des modes d'action du ministère des Affaires culturelles montre que l'idée de diffuser la culture des cultivés n'est plus partagée par tous. C'est donc d'une nouvelle philosophie d'action dont la France a besoin. Dans les années 1970, c'est la recherche de démocratie culturelle qui s'affirme. Il s'agit maintenant de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, de défendre l'idée que tous les citoyens doivent participer à la culture, et même qu'ils peuvent créer. L'après-1968 ouvre ainsi une nouvelle aire où, en même temps qu'on remet en cause la culture des élites, on plaide pour la reconnaissance de la créativité et des pratiques des gens ordinaires, en d'autres termes, pour le « pluralisme culturel ». La logique de l'art pour tous cède la place à la volonté d'établir un art par tous.

Jean Caune explique que les événements de Mai 68 ont modifié les enjeux : « *la médiation prioritaire n'est plus la relation entre l'art et le public (...) mais le rapport avec une population concrète. L'art est alors présenté comme un facteur de transformation sociale et le langage artistique comme une possibilité de médiation entre les individus*⁴³ ». Les années 1970 ont vu alors les acteurs culturels chercher à transformer les modes de la production artistique pour réduire la coupure entre culture populaire et culture d'élite.

⁴³ Jean Caune, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006, p.105.

1.3.2. Création de formes de théâtre revendicatrices

Quelques mois après les événements de Mai 68, un théâtre militant s'est constitué. Une minorité isolée pourtant face à une « *immense majorité du théâtre institutionnel, [qui] après des déclarations emphatiques, abandonne vite toute radicalité* »⁴⁴. Philippe Ivernel nous dit : « *L'explosion de Mai a beau révéler l'inadaptation de celles-ci [les pratiques théâtrales antérieures] à une société en mouvement, traversée de multiples conflits : une fois l'été passé, le retour à l'ordre se traduit également par un retour au spectacle institué* »⁴⁵. Olivier Neveux note cependant que, malgré ce constat qui relativise l'essor des théâtralités militantes, une nouvelle génération voit le jour, et l'engagement théâtral de cette dernière est absolument solidaire du militantisme. Certaines actions ne sont que spontanées, mais d'autres s'inscrivent dans la durée.

Olivier Neveux consacre un chapitre aux « théâtres rouges », où il décrit le dessein de ceux qui, après Mai 68, au cœur des « années rouges », vont user du théâtre comme d'une manifestation militante. Il retient deux possibilités pour les militants : éveiller la passion des dénonciations politiques (en occupant les usines par exemple), ou bien proposer un théâtre didactique, nourri de théorie. André Benedetto, par exemple, propose un théâtre ouvertement marxiste, réfutant l'opposition récurrente entre le théâtre de divertissement et le théâtre didactique. Dans cette « plongée dans la lutte des classes », le spectateur devient acteur politique (acteur de sa propre vie) et doit prendre parti.

Le théâtre militant des années 1970 n'est évidemment pas toujours associé au discours marxiste et à la dénonciation des effets du capitalisme. Des troupes apparaissent et investissent le champ politique, en réaction aux événements contemporains. Le théâtre-action de Grenoble créé en janvier 1972 – dont nous avons parlé précédemment – alterne pièces et sketches liés aux luttes ou à l'actualité. Par exemple, la pièce *La Femme aux ciseaux*, interprétée par Renata Scant et écrite par Fernand Garnier, traite du droit à l'avortement. Ce dernier est alors interdit, et donc clandestin. La pièce s'inscrit dans le grand mouvement qui aboutit à la loi sur l'Interruption Volontaire de Grossesse (IVG).

⁴⁴ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2007, p.80.

⁴⁵ Philippe Ivernel, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, op. cit., p.25.

Ce spectacle monté en collaboration avec le Planning familial de Grenoble, a été joué dans toute la région Rhône-Alpes, en France et même jusqu'à Londres.

Nous pouvons évoquer également l'existence de la Troupe Z, essentielle dans le champ théâtral militant de cette époque, selon Olivier Neveux. Comédiens et non-comédiens se côtoient dans ce groupe de militants révolutionnaires, qui voit le théâtre comme « une arme du combat idéologique et politique contre la bourgeoisie ». Il défend toutes sortes de luttes, liées à l'actualité, ce qui donne un caractère éphémère à son théâtre. Pas d'accessoire ni de décor car la primauté est donnée au jeu des acteurs. Ainsi, l'acteur-militant appartient à deux champs distincts mais interdépendants. Lorsqu'il joue, il milite. Par ailleurs, le processus de travail de la troupe Z commence par une enquête, menée auprès des salariés, des paysans, des militants, pour connaître les conditions de vie de chacun et capter une certaine image de la réalité, adaptée ensuite sur scène. Cela permet de tisser des liens avec la classe ouvrière ou paysanne. Et comme les spectateurs ont leur mot à dire devant ce qui est censé les représenter, la pièce est suivie d'un débat. Ainsi le théâtre, principalement appréhendé comme une pratique sociale, ne se justifie plus de la seule représentation, et le temps d'échanges qui suit est conçu comme faisant partie intégrante du processus. Olivier Neveux nous dit : « *Il se crée là, comme le mime d'une autre représentation démocratique à venir, un partage démocratique où les représentants (les délégués) sont immédiatement sous le contrôle des représentés (les délégataires), contestés ou approuvés comme en direct*⁴⁶ ». Ce théâtre militant à la recherche de nouveaux publics et de nouveaux espaces sort du cadre du théâtre bourgeois pour investir les lieux familiers des travailleurs. Un théâtre en somme « qui se rend sur place », comme dirait la Troupe Z, pour toucher le non-public.

Citons également dans les acteurs importants Dario Fo qui a choisi le rire ridiculisant les puissants comme fédérateur et force de subversion. Cet auteur d'origine italienne a dit à propos du rire des dominés : « *La culture, c'est l'expression de la lutte, les ouvriers ont toujours inventé leur propre culture, une fantaisie, un sens de l'humour que les patrons n'ont pas. (...) Il y a du plaisir dans la lutte, y compris dans les moments les plus terribles. Les ouvriers connaissent la vraie joie de vivre, parce qu'ils inventent une vie collective* ». Le rire de Dario Fo ne doit donc pas se confondre avec celui des

⁴⁶ Olivier Neveux, op. cit., p.114.

divertissements théâtraux, du théâtre de boulevard par exemple. Mais il montre l'importance d'un moment de partage autour de la lutte.

L'appel à la raison du spectateur est une dimension essentielle dans le théâtre militant. En effet, loin de montrer les situations d'oppression sur scène comme le fruit d'une fatalité, les pièces renvoient le public au choix individuel et collectif qu'il peut faire et l'obligent ainsi à se responsabiliser. C'est pourquoi le théâtre militant s'intéresse plus à la lutte qu'aux mécanismes d'exploitation qui la rendent nécessaire. Dans son analyse du théâtre militant portant sur les luttes ouvrières, Olivier Neveux nous fait remarquer cependant que le point de vue développé par la pièce est celui des militants. La voix des différents personnages représentés sur scène, dont l'« exploitateur », le patron, est donc tributaire de ce regard qu'ils portent sur la réalité. Nous pouvons comprendre aisément ce qu'une telle remarque implique : la confusion entre le monde tel qu'il est, et le monde tel qu'il est appréhendé par les militants, sous un regard « accusatif et combatif ». 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*⁴⁷ ». Olivier Neveux en tire la conclusion suivante : « *Le théâtre militant, dans les années 1970, dans sa grande majorité, est un théâtre de la subjectivité militante : il n'implique dès lors pas tant une distanciation qu'une adhésion. Il présente le monde tel que se le représentent les militants, mais ne dévoile pas les tensions et contradictions qui en organisent la vie, le processus*⁴⁸ ». Ce théâtre militant est finalement moins le reflet de la réalité que le reflet de son engagement politique.

Apparaissent également dans les années 1970 des mouvements d'émancipation autonomes (féministe, homosexuel, immigré, etc), montrant qu'il existe des oppressions spécifiques. De là se créent des théâtres « identitaires » où les acteurs ne jouent pas le rôle de quelqu'un d'autre, mais dévoilent le sexisme, l'homophobie ou le racisme, dont ils font l'expérience au quotidien. Ce théâtre militant a-t-il réellement touché de nouveaux publics ou n'a-t-il fait que rassembler des « convaincus », comme cela a été souvent critiqué ? Concédaient que bien souvent ce théâtre exige une « sympathie préliminaire », Olivier Neveux nous dit qu'il a su toucher aussi un public totalement dépolitisé. Il ne faut

⁴⁷ Op. cit. p.126.

⁴⁸ Ibidem, p.127.

pas oublier de préciser que certaines pièces ont été jouées dans des dizaines d'usines, et des centaines de lieux publics.

D'autres formes contestent même la représentation théâtrale. À cet égard, Augusto Boal se situe dans une ligne d'action bien différente. Célèbre auteur du « Théâtre de l'opprimé » en 1971, ce metteur en scène brésilien a inventé une forme de théâtre amenant à réfléchir sur la valeur de ce qui est édicté durant la représentation, de la légitimité des acteurs et de leurs discours. L'histoire du théâtre montre que progressivement, le peuple s'est retrouvé dépossédé de la parole, accaparée par un groupe restreint de personnes. Le théâtre de l'opprimé propose au spectateur de ne plus déléguer ses pouvoirs au personnage pour qu'il agisse à sa place, et encore moins pour qu'il pense à sa place. Le spectateur devenu acteur, ou « spect-acteurs », peut réagir dans un espace ouvert au public, pour déconstruire par le jeu les structures d'oppression et tenter de les résoudre. Cette participation du public a été critiquée par Armand Gatti qui ne voyait dans les résultats qu'elle pouvait offrir qu'une illusion. Mais ce qu'Augusto Boal désirait, c'était l'abolition même du spectateur. Volonté d'autant plus claire dans la pratique du « théâtre invisible », où les passants se retrouvent à jouer une scène au milieu d'acteurs (hors du théâtre évidemment). Les gens, ne sachant pas que des acteurs ont provoqué la scène, ne sont pas des spectateurs, et les acteurs non plus ne sont pas considérés comme spectateurs. Ce n'est qu'à la fin des années 1970 que quelques compagnies de théâtre-action ont découvert les méthodes d'Augusto Boal et les ont adoptées, soit de manière ponctuelle, soit de manière systématique.

Évoquer les différentes démarches de ce théâtre militant des années 1970 n'est pas anodin pour le traitement de notre sujet. Le développement du concept de théâtre-action ne peut s'appréhender vraiment que lorsqu'on le replace dans un contexte beaucoup plus large. De nombreuses similitudes apparaissent très clairement :

- la dimension politique évidente à travers notamment la dénonciation des mécanismes d'oppression et la volonté de politiser le spectateur en le rendant actif,
- l'importance de l'actualité et d'un théâtre en prise avec le réel,
- la nécessité de sortir du cadre du théâtre institué pour toucher le non-public.

Montrer que la démarche du théâtre-action n'était pas isolée lorsqu'elle s'est développée est très important. Cependant, et c'est ce qui peut expliquer l'intérêt d'un tel projet, le fait

que la démarche perdure nous montre bien qu'elle a évolué avec la société et que presque quarante ans plus tard, elle se révèle toujours autant nécessaire.

Toutefois, c'est la façon dont le théâtre-action a voulu dès le début associer la population (comprendre des habitants, et non des militants convaincus) à l'activité théâtrale qui est particulièrement remarquable. Afin de bien comprendre quelle est la spécificité du théâtre-action, nous allons à présent évoquer une démarche d'apparence très proche – le théâtre d'intervention – dont nous évoquerons après les différences par rapport au théâtre-action.

1.3.3. *Le théâtre d'intervention*

Peu de publications concernent ce sujet, ce que déplore Marine Bachelot, une étudiante ayant consacré un mémoire à la question, et qui le désigne comme « *un champ du théâtre minoré, souvent oublié ou évacué de l'histoire culturelle et artistique dominante, et de plus en plus déprécié et soupçonné aujourd'hui* »⁴⁹.

Le théâtre d'intervention, tout comme le théâtre-action, est l'héritier du théâtre d'agit-prop des années 1920-1930, théâtre révolutionnaire désirant entraîner les masses populaires vers l'action politique. Le terme nous vient du russe *agitasiya-propaganda*, qui signifie « agitation et propagande ». Le théâtre d'agit-prop apparaît comme une forme d'animation théâtrale qui vise à sensibiliser un public à une situation politique ou sociale. Il est destiné à propager des idées et à éduquer, avec l'ambition d'agiter le public et d'agir sur la réalité immédiate. Nous retrouvons dans ce prédécesseur une caractéristique essentielle du théâtre d'intervention et du théâtre-action : la pratique par des amateurs, ici des militants syndicalistes, ouvriers, chômeurs, membres d'organisations comme les Jeunesses communistes, prônant une culture prolétaire autonome, et investissant des lieux non dédiés au théâtre et à la culture (rue, usine, etc). La dimension militante et politique de ce théâtre est donc incontestable.

Le théâtre d'intervention trouve naturellement sa place en France ensuite dans le sillage de la vague contestataire de Mai 68. Une volonté de rupture évidente avec le théâtre

⁴⁹ Marine Bachelot in *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique, et Italie*, (mémoire de DEA de Lettres Modernes), Université Rennes 2, octobre 2002, p.7.

traditionnel l'anime, tout comme d'autres démarches artistiques qui apparaissent à la même époque : celles d'Armand Gatti et d'Augusto Boal par exemple. Comme nous le rappelle l'ouvrage *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*⁵⁰, c'est de trois manières que ce théâtre souhaite sortir de ce qu'il appelle « le champ clos du théâtre » :

- en recherchant de nouveaux espaces collectifs (usines désaffectées, places publiques, etc) pour remplacer le cadre des théâtres institués,
- en sortant du répertoire dramatique pour produire une autre culture,
- et enfin en dépassant le clivage habituel acteurs/spectateurs pour créer une parole collective.

Philippe Ivernel nous explique que le terme de « théâtre d'intervention » a été retenu pour sa capacité à rendre compte d'expériences multiples, « à *mi-distance de l'agit-prop dont personne n'ose plus se réclamer aujourd'hui, dans la mesure où le terme suppose une «vision du monde» achevée, et de l'animation, dont tout le monde parle, mais sans se demander d'où elle vient ni où elle va, si bien qu'elle se prête à toutes les manipulations clandestines et à toutes les récupérations officielles*⁵¹ ». Se voulant en interaction avec la société, il est fondé sur un rapport d'échanges entre un groupe (correspondant à une population spécifique : femmes, immigrés, Noirs, etc.) et un milieu donné (correspondant à un lieu spécifique : entreprise, quartier, etc.). Les groupes de théâtre d'intervention des années 60-70 ne prennent pas appui, comme les troupes d'agit-prop, sur des organisations ou partis. Mais leur théâtre est bien en liaison avec une lutte sociale ou politique existante. Outre son aspect militant immédiat, il passe par la prise de parole des personnes. Comme dans le cas du théâtre-action, le processus de production est aussi important que le « produit théâtral » qui en résulte.

Le théâtre d'intervention comprend à la fois des spectacles ponctuels nés à l'occasion d'une lutte, des spectacles créés sur un thème d'actualité particulier et destinés à une sensibilisation du public, et enfin des processus plus longs d'ateliers qui débouchent sur un spectacle auquel les populations impliquées prennent part. Dans son ouvrage, Philippe Ivernel nous dit que dans le cas du théâtre d'intervention (comme dans celui de l'agit-prop), la stratégie de démocratisation de la culture a laissé la place à la recherche d'« un

⁵⁰ *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, (études réunies par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo et présentées par Henry Ingberg), Louvain-la-Neuve (Belgique), Études Théâtrales n°17, 2000.

⁵¹ Philippe Ivernel, *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, op.cit., pp.26-27.

art populaire auto-géré ». Il qualifié d'« auto-géré », car, comme dans le cadre des créations collectives, ce sont les militants et les populations eux-mêmes qui montent sur l'estrade. Et de « populaire » puisque du même coup, il est bien conçu par le peuple et pour le peuple.

Certains considèrent le théâtre d'intervention comme l'équivalent en France du théâtre-action en Belgique, si bien qu'il y a confusion entre les deux notions. Il est sans doute plus juste d'adopter la position de Paul Biot qui dit que le théâtre d'intervention est en fait englobé dans une démarche plus large correspondant au théâtre-action. En effet, même si les frontières sont floues et que les deux notions sont voisines, on constate des différences et c'est ce que nous allons éclaircir à présent.

1.3.4. Théâtre-action ou théâtre d'intervention ?

Henry Ingberg nous explique que le théâtre-action s'est organisé et implanté durablement sur le territoire francophone belge, contrairement au théâtre d'intervention, condamné à n'être qu'un mouvement éphémère, puisqu'il était lié à une cause précise ou à un parti politique déterminé. C'est le fait qu'il ne soit plus figé qui rend son activité pérenne. Les compagnies qui se revendiquent du mouvement évoluent depuis vingt ans. D'autres apparaissent et « *au-delà du théâtre-action, d'autres expressions, des compagnies, des théâtres, des institutions culturelles dynamisent ce théâtre d'intervention sans se référer à une théorie commune*⁵² ».

Paul Biot nous révèle que 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 » 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. Les compagnies de théâtre-action avaient appris au contraire dès le milieu des années 1970 « *à développer progressivement une démarche s'inscrivant davantage dans*

⁵² Henry Ingberg in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, ibid., p.16.

*la durée et le long travail en ateliers*⁵³». Avec le travail de créations collectives, le théâtre-action associe le ponctuel et le long terme.

Paul Biot donne l'exemple de deux compagnies de théâtre-action – le Théâtre Croquemitaine et les Acteurs de l'ombre – qui, lorsqu'elles pratiquent le théâtre d'intervention, réalisent un spectacle en s'appropriant 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 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. « *Nous intervenons là où se réunissent encore des gens, ou bien là où ils sont contraints de se réunir : classe d'école, maison de jeunes, place publique, manifestation, fête de quartier, bistrot, gare, autobus, files de pointage ou salle d'attente dans des administrations* », nous disent les Acteurs de l'ombre. 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. Ainsi, sa forme, sa structure et sa scénographie lui sont contingentes. Le théâtre d'intervention ne peut pas être considéré toutefois comme un théâtre de propagande. Il n'a pas pour but de supporter un parti politique ou une organisation sociale.

Si des compagnies de théâtre-action peuvent pratiquer du théâtre d'intervention, il apparaît logique d'affirmer que le second peut-être un mode d'action du premier. La question des critères pour distinguer théâtre d'intervention et théâtre-action devient 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, de résistance et de provocation. C'est la question de l'enjeu qui est ici déterminante (bien plus que l'intensité de la lutte). 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 dont il est le véhicule contraint et parfois souffrant, pour que chacun se perçoive « *autrement qu'à travers l'idéologie dominante et conformiste qui nivelle, déforme et*

⁵³ Paul Biot, « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique », in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, ibid., p.27.

même nie »⁵⁴. Bérénice Hamidi-Kim⁵⁵, 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* »⁵⁶.

Pour les compagnies de théâtre-action interrogées sur la distinction à faire entre les deux démarches, il apparaît évident que le terme d'« intervention » ne convient pas tout à fait. Pour le Collectif 1984, la notion est à rejeter parce qu'elle renvoie à une conception où l'on apporte conscience de l'extérieur. Elle ne montre pas que le but est d'*agir avec* et que la conscience découle au contraire directement des leçons que l'on tire de l'action commune sur le réel.

Nous allons à présent nous attacher à l'aspect politique du théâtre-action, qui est fondamental dans la démarche.

2. Un théâtre politique

Certains considèrent que le théâtre est obligatoirement politique au sens où il est représentation de la cité (le terme « politique » venant du grec ancien *politikós* dérivé de *polis*, qui signifie « la cité » ou « le peuple »). Nous allons ici donner tout son sens au terme de « politique » en définissant la démarche du théâtre-action, du point de vue d'abord des thématiques abordées.

2.1. Un théâtre qui interroge le monde d'aujourd'hui

2.1.1. Un reflet de la société

Pour toucher toute la population, mobiliser tous les habitants autour d'une création artistique qui ne soit pas déconnectée de la réalité, les sujets traités dans le théâtre-action se révèlent d'une extrême importance. Qu'il crée avec les plus marginalisés ou avec des

⁵⁴ Propos du Théâtre de la Communauté recueillis par Paul Biot, op. cit., p.27.

⁵⁵ Docteur en études théâtrales à l'Université de Lyon 2.

⁵⁶ Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? », in *Politique, revue de débats*, N°65, juin 2010.

professionnels, ce théâtre, par les thématiques qu'il aborde, cherche toujours à être en prise avec le monde d'aujourd'hui, à « faire vivre le théâtre au cœur de la cité », selon l'expression de Laurent Poncelet. Il replace l'humain au cœur du propos et montre le monde tel qu'il est en donnant voix à l'homme blessé ou opprimé.

Le théâtre-action n'intervient pas dans un cadre limité aux problèmes du monde ouvrier, comme cela avait pu être le cas au début des années 1970, lorsqu'il occupait des usines, mais dans un cadre beaucoup plus large correspondant à tous les problèmes d'ordre social. Par exemple, le FITA Rhône-Alpes 2010 accueille des spectacles qui traitent de l'immigration clandestine, des enfants-soldats, de la privatisation des services de soin, de la violence faite aux femmes, de l'accès à l'emploi, etc⁵⁷.

2.1.2. *Un lieu de dénonciation et de remise en question*

Dans la démarche du théâtre-action, montrer le monde tel qu'il est exige qu'on ait analysé auparavant les rapports de force et les différentes formes de domination qui existent aujourd'hui dans la société. Montrer le monde tel qu'il est, c'est également dénoncer les inégalités, les injustices sociales, les absurdités du système et les mécanismes d'exclusion sociale qui rendent invisible une partie de la population et l'empêche de s'exprimer publiquement. Dénoncer cela montre que nous sommes sortis d'une approche exclusivement sociale pour regarder les situations sous un angle également politique.

Nous l'avons vu, l'atelier de théâtre pour les créations collectives est un moment où chaque participant assume sa parole propre et ose parler de sa réalité. C'est également un moment où il se pose des questions essentielles sur notre société et le monde. La compagnie de théâtre-action Collectif 1984⁵⁸ a même dit que le processus de création s'assimilait à un temps révolutionnaire, les répétitions devenant « *un espace de découverte, un laboratoire d'une liberté exceptionnelle où tout pouvait être discuté et remis en question, où toutes les audaces artistiques et politiques étaient permises* ». Ainsi les réflexes de censure et d'autocensure qu'impose la « normalisation grandissante de la pensée » sont combattus. La Compagnie refuse ainsi le formatage du « théâtralement

⁵⁷ Voir annexe 8.

⁵⁸ Patrick Duquesne « Briser le quatrième mur », in *Théâtre-Action de 1996 à 2006*, *ibid.*, pp. 59 à 62.

juste » et du politiquement correct, bouleverse les clichés inévitablement projetés dans un personnage, une improvisation ou un texte.

Le fait que les participants d'une création collective deviennent également auteurs (car ce théâtre ne part pas d'un texte écrit par une personne extérieure au groupe) n'est pas anodin. Cela montre à quel point l'acte artistique leur permet de questionner leur vision du monde, de s'interroger sur ce qu'il est urgent pour eux de dire. Le processus de création est « *beaucoup plus qu'un regard artistique sur soi, sur les autres et sur sa capacité à créer ; c'est aussi une interrogation sur notre histoire, un exercice de mémoire sur ce qui nous unit à d'autres fractions de l'humanité, ici et ailleurs, maintenant, hier et demain* »⁵⁹.

Plus qu'un simple miroir de la société, le théâtre-action est en recherche d'une société plus juste, plus tolérante. Dans le cas des créations collectives, il s'agit pour les acteurs de dépasser leurs propres vécus pour dénoncer à travers eux des oppressions : « *Passant du particulier au général, le vécu individuel révélera des situations où seront pointés des rapports de force et de pouvoir. L'expérience personnelle y gagnera en exemplarité ce qu'elle perdra de solitude*⁶⁰ ». La prise de distance par rapport à sa vie, à ses problèmes et par rapport au monde, que permet le théâtre ici, est une condition pour ouvrir l'espace de la réflexion, puis de l'action.

Il nous paraît indispensable d'insister sur la question du message et de la manière dont il est véhiculé à travers la pièce. Un spectacle de théâtre-action ne se constitue en aucun cas comme la démonstration d'un prêt-à-penser pour son public, dont le contenu laisserait peu de place à l'analyse mais beaucoup au moralisme, et dont la forme cèderait volontiers à la caricature et absolument pas à la finesse. Le théâtre-action ne souhaite pas imposer un point de vue simpliste au spectateur. Il cherche au contraire à montrer une situation dans toute sa complexité, tout en restant accessible. L'acteur ne se transforme pas en militant sans concession qui « cracherait » sa véhémence sur scène, comme s'il s'adressait à une foule dans le cadre d'un meeting politique.

⁵⁹ Op cit p.61

⁶⁰ Paul Biot, « *Quoi ? Pourquoi ? De quoi ?* », in *Théâtre-Action de 1985 à 1995*, ibid., p.21.

C'est pourquoi l'usage de l'humour, de la légèreté est très important dans la forme de certains spectacles. « *De la caricature (très prisée aux origines pour répondre aux abus de pouvoir par un abus d'images), le théâtre-action s'est affiné en usant de l'humour, de l'ironie et de la dérision pour accompagner ses dénonciations des injustices. Dans l'ironie se trouve aussi le sens : celui qui rappelle que tout pouvoir est relatif*⁶¹ ».

2.2. Un théâtre en résistance pour provoquer des changements dans la société

2.2.1. Pour faire (ré)agir

Le théâtre-action à travers les missions qu'il développe montre sa volonté de rendre le spectateur actif. Faire monter sur scène des habitants, dans des situations de vie souvent difficiles, pour présenter un spectacle créé à partir de l'imaginaire et du vécu de chacun, montre bien que nous sommes dans une démarche qui refuse de laisser les seuls « spécialistes » - ceux qui possèdent les compétences techniques et dont c'est le métier - présenter à un public leur représentation du monde. Le quatrième mur – qui sépare strictement la scène du public, ceux qui ont la parole de ceux qui ne peuvent qu'écouter – peut être brisé. Les démunis peuvent s'interroger et devenir acteurs. De la même manière, ces derniers ne souhaitent pas se contenter de présenter un spectacle sur scène. Ils incitent ceux qui les regardent à s'interroger à leur tour : « *l'acte de création s'affirme comme un moment de communication entre des êtres humains qui interpellent, au-delà du quatrième mur, des spectateurs qu'ils voudraient passionnément acteurs, comme eux, des innombrables questions qu'ils se sont posées sur leur vécu, pendant tout le processus de création. C'est des deux côtés que se brise alors le quatrième mur* »⁶².

Précisons que les créations autonomes ont la même volonté de susciter chez le spectateur une envie de sortir de la passivité. Le terme de théâtre « action » renvoie à cette volonté de bousculer le spectateur, de le faire réfléchir, ne pas le laisser indemne. Face à ce type de théâtre, il est difficile de rester complètement indifférent. L'idée est donc de réveiller

⁶¹ Paul Biot, in *Théâtre-Action de 1985 à 1995*, ibid., p.27.

⁶² Op cit p.62.

les consciences pour pousser chacun à se situer dans le monde, à acquérir des prises sur la réalité.

Si la scène de théâtre n'est pas qu'un lieu de divertissement, mais également un lieu de prise de conscience, elle devient un lieu de lutte, où l'on montre ce que l'on doit refuser. Comme l'a dit Jean Caune, l'art « *ne se peut plus représentation du monde mais action sur le monde* ⁶³ ». Il s'agit d'interpeller le présent pour agir sur le futur. « *L'homme est lui-même uniquement quand il libère sa capacité à interroger le monde, à le mettre en doute, à le contester, à le réinventer* ⁶⁴ ». Francis Jeanson, dans *L'action culturelle dans la cité*, nous dit cependant que la culture en soi est impuissante à opérer la destruction des rapports de production capitalistes. Elle ne donne pas directement aux hommes les moyens de se faire hommes, mais les incite à se donner les moyens de le devenir.

2.2.2. Pour favoriser l'expression des minorités culturelles

Dans les années 1970, les publics opprimés à qui le théâtre-action donne la possibilité de créer des pièces de théâtre à partir de leurs réalités propres sont les ouvriers. Rachel Brahy⁶⁵ nous explique qu'à cette époque, le théâtre-action est un théâtre pour et par les ouvriers, car il porte leurs luttes (sauvegarde de l'emploi, augmentation de la qualité de vie, etc.) et fréquente leurs lieux. Ce public de travailleurs est donc « relativement homogène dans sa composition et dans ses revendications », ce qui n'est pas le cas du public actuel du théâtre-action, qui, comme nous l'avons vu précédemment, peut difficilement être enfermé dans une seule et même catégorie, et ne connaît pas les mêmes réalités de vie. Le théâtre-action s'adresse donc aujourd'hui à des personnes marginalisées, à des minorités culturelles, habituellement exclues des sphères d'expression.

L'enjeu d'une création collective pour les participants n'est pas simplement d'avoir le courage de monter sur scène. Elle montre leur capacité à inventer du sens, ce que beaucoup, y compris eux-mêmes, n'étaient pas prêts à défendre. Il ne faut pas oublier que le but d'un atelier-théâtre est de mener un groupe vers une expression publique. Le terme

⁶³ Jean Caune, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006, p.105.

⁶⁴ Paul Biot, « Un théâtre essentiel », in *Théâtre-Action de 1996 à 2006*, *ibid.*, p.23.

⁶⁵ Rachel Brahy, « Le théâtre-action, une contre-culture ? », *Scènes N°25*, 2009.

« publique » est primordial. Il ne s'agit pas que de prouver que les participants sont capables de prendre la parole. Il s'agit de valoriser leur parole, de montrer qu'ils peuvent participer à la vie de la cité, avoir un point de vue critique sur le monde et le partager. En d'autres termes, il s'agit de les valoriser eux-mêmes en leur donnant la possibilité de s'exprimer devant d'autres citoyens. D'où l'idée que les créations collectives valorisent également leur culture.

Le fait de prendre la parole est déjà en soi un acte de résistance. L'atelier théâtre est à l'origine de ce que Rachel Brahy a choisi de dénommer un « contre-espace public », c'est-à-dire un espace d'expression propre aux cultures populaires. Et cet espace public, ou ce contre-espace public, que les minorités culturelles cherchent à (re)conquérir est politique.

Les compagnies de théâtre-action défendent le principe de la démocratie culturelle en prônant la légitimité de toutes les cultures et en revendiquant une place de choix pour les cultures populaires. Mais favoriser l'expression des minorités culturelles est aussi une manière de lutter contre leur exclusion et de favoriser leur intégration dans la sphère publique.

2.2.3. Pour lutter contre l'exclusion et pour favoriser l'intégration dans la sphère publique

Nous l'avons plusieurs fois répété, les personnes qui participent aux créations collectives sont des personnes culturellement et socialement défavorisées, qui n'ont pas l'habitude de prendre la parole. Catherine Graham⁶⁶ explique que le terme « non-public » ne permet pas seulement de désigner ceux qui ne fréquentent pas les théâtres, mais plus largement « *les gens qui sont exclus, non seulement de fait des lieux culturels, mais dont les préoccupations sont absentes de l'espace public* »⁶⁷. Exclues des grands débats de société et de la sphère politique, ils ne participent pas à la vie de la cité.

⁶⁶ Professeure dans une université au Canada (Ontario) dans les secteurs Théâtre et Cinéma, ayant des expériences théâtrales autour des minorités culturelles et de l'accès des femmes à la place publique.

⁶⁷ Catherine Graham, « De l'importance politique de l'esthétique », in *Théâtre-action de 1996 à 2006*, *ibid.*, p.220.

Le théâtre-action, en favorisant l'expression des minorités culturelles cherche à lutter contre l'exclusion de celles-ci. Comme la misère culturelle, l'exclusion culturelle s'ignore elle-même, et c'est en cela qu'elle est la pire des exclusions. Elle est enfouie au plus profond des individus. C'est quelque chose qu'ils intègrent de manière inconsciente. Ils sont persuadés que le théâtre, et plus largement la culture, n'est pas pour eux.

La mise en place des créations collectives donne la possibilité à cette partie de la population de participer en donnant une part d'elle-même, et de donner du sens. Cela a un impact politique évident : « *Cette contribution individuelle et collective entraîne le parallélisme – et le plus souvent constitue le point de départ – d'une participation consciente, inventive, argumentée, à la sphère publique et à d'autres formes d'insertion politique dans la cité* »⁶⁸. Ainsi, le processus de création collective dans les ateliers-théâtre n'est pas qu'un processus de socialisation, mais également un processus de politisation.

2.2.4. *L'engagement international du théâtre-action*

Grâce à la volonté du mouvement du théâtre-action en Belgique d'élargir son réseau et de chercher des pratiques similaires dans d'autres coins du globe, nous pouvons connaître d'autres formes de résistance qui existent ailleurs. C'est ainsi que le travail mené par Hata Vigé⁶⁹, par exemple, au Togo (avec la compagnie Zigas) a été découvert. Interrogé par la revue *Cassandra* qui lui demandait comment il avait entendu parler du mouvement, ce dernier a répondu : « *À dire vrai, 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* »⁷⁰. Cela permet de découvrir comment chacun dans son pays se positionne, par rapport à la société, par rapport à la politique et par rapport au sens qu'il donne au théâtre et à la culture. Les troupes sont d'ailleurs choisies pour le FITA en Belgique en fonction du travail qu'elles réalisent dans leur milieu d'origine en lien direct avec la population.

⁶⁸ Paul Biot, « Le théâtre-action : champ social, moisson politique », in *Théâtre-action de 1996 à 2006*, ibid., p.149.

⁶⁹ Ou Atavi-G Ademegnato.

⁷⁰ Hata Vigé, « Agir avec le théâtre, le théâtre-action », in *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandra, 1995-2005*, Paris, Cassandra-Horschamp/Éd. de l'Amandier, 2006, p.168.

Pour le théâtre-action, l'esthétique n'est pas considérée comme une fin en soi. Il en est de même pour d'autres démarches de création, ailleurs, qui s'attachent d'abord à donner à réfléchir et à agir sur des questions et des préoccupations concrètes. Accueillir un spectacle d'ailleurs, sort du contexte de sa création, nous amène à partager avec d'autres artistes des réalités et des contraintes spécifiques. Cela permet de comparer les différents langages, d'un pays à un autre, de savoir comment chacun aborde et traduit esthétiquement ce qu'il veut dire.

Un dialogue Nord/Sud est par ailleurs fortement ancré dans la démarche de théâtre-action. Cela permet de reconsidérer la mondialisation autrement. Hata Vigé nous dit : « nous luttons pour les couches sociales défavorisées mais aussi pour la reconnaissance des cultures. C'est une ouverture pour que la mondialisation que chantent les politiciens ne soit pas ce phénomène de fermeture, mais d'ouverture culturelle humaine ⁷¹ ».

Le théâtre-action, mouvement qui existe depuis maintenant une quarantaine d'années, évolue. Sa fonction politique, incontestable dès la naissance, est toujours de mise aujourd'hui, même si elle a également évolué. Bérénice Hamidi-Kim l'explique très bien en disant que l'acception que Rachel Brahy donne à ce qualificatif « *ne renvoie plus au projet contestataire, voire révolutionnaire, qui constituait la marque de fabrique du théâtre-action des années 1960-1970 (...). Elle se centre sur la fonction de « démocratie en acte », la question de l'adossement de la scène théâtrale à la scène des luttes devenant secondaire* ⁷² ».

3. Pour un « contre-public »

Entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle, les logiques d'action ne sont pas les mêmes. Amener les gens vers l'art et considérer que chaque personne détient en elle une potentialité créatrice et une possibilité d'agir pour transformer le monde sont deux positions différentes. Pourtant, le théâtre-action souhaite bien à la fois mobiliser un public le plus large possible – sa démarche à ce niveau-là rejoint les enjeux de démocratisation culturelle – et donner la possibilité aux personnes en difficulté de

⁷¹ Op. cit., p. 169.

⁷² Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre-action ou théâtre d'intervention ? », in *Politique, revue de débats*, N°65, juin 2010.

s'exprimer – ce que défend la démocratie culturelle. Nous allons étudier maintenant en quoi les deux notions peuvent s'opposer et comment le théâtre-action peut dépasser cette contradiction.

3.1. Démocratisation et démocratie culturelle : contradiction des deux notions

3.1.1. La démocratisation culturelle : une volonté d'accès de tous à une culture « légitime »

Beaucoup d'hommes se sont offusqués du fait que la pratique culturelle d'excellence était réservée à une infime minorité. Ils ont voulu combattre cette inégalité, considérant que le peuple avait le même droit à la culture que la bourgeoisie. La notion de démocratisation culturelle est issue de cette volonté de partage de la culture par tout le monde. Cependant, il faut s'interroger sur la nature même de cette culture que l'on voulait accessible à tous.

Il s'est avéré que la démocratisation culturelle se limitait finalement à la diffusion d'une culture dite « légitime ». Mais que doit-on comprendre par l'expression « culture légitime » ? Que la culture des élites est la seule qui doit être valable aux yeux de tous ? Car elle est plus noble, pour ainsi dire supérieure ? L'État, dans son effort de démocratiser la culture, a voulu maintenir de hauts standards de qualité et imposer la « haute » culture. Le principe de démocratisation n'a pas remis en question la culture « savante », mais seulement son inégale répartition. Accéder à la culture légitime, ce serait « *accéder à une part des autres, tel qu'apparaît le plus souvent le patrimoine de la grande culture, présentée comme un prêt-à-penser sensé élever la conscience – ou l'âme, pour ceux qui ont de la religion* », pour reprendre les termes de Paul Biot⁷³. Il s'agit bien de faire en sorte que toutes les couches de la population se convertissent à l'appréciation d'œuvres qui ont été consacrées par un groupe de personnes, ces « œuvres capitales de l'humanité », de la France et d'ailleurs, qu'évoque André Malraux dans le décret fondateur du ministère des Affaires culturelles en 1959. Seulement une grande majorité de la population s'est retrouvée en position d'indifférence voire de rejet de cette culture dite légitime, et c'est encore le cas. Soit parce qu'elle considérait qu'elle ne la concernait

⁷³ Paul Biot « Le théâtre-action : champ social, moisson politique » in *Théâtre-action de 1996 à 2006*, ibid., p.149.

pas, soit parce qu'elle avait peur de ne pas être apte à comprendre, voire d'en être indigne. Ou encore parce qu'elle était consommatrice – voire créatrice – d'autres formes culturelles. Selon Jean Caune, le rejet des valeurs de la classe dominante va de pair avec l'affirmation de l'identité culturelle des classes dominées.

Avec la démocratisation culturelle, nous ne sommes pas dans un système où l'on montre les gens dans leur diversité, et où l'on valorise les différentes pratiques existantes. Nous parlons de démocratisation de la culture, mais il serait plus juste de lui substituer le terme de « démocratisation de l'accès à la culture légitime ».

3.1.2. La démocratie culturelle : une culture de la démocratie

La démocratie culturelle ne se situe pas dans la même logique que la démocratisation culturelle, puisqu'elle conteste les privilèges de la culture savante. Elle reconnaît à chaque individu un rôle créateur. C'est pourquoi elle souhaite plutôt partir de ce que les gens sont et développer leur créativité. Elle considère que les gens ont en eux de la culture qu'il faut « accoucher ». C'est pourquoi les pratiques artistiques amateurs, notamment avec des personnes en difficulté, sont valorisées. La démocratie culturelle cherche bien à rassembler les hommes, mais non autour de l'universalité du plaisir esthétique face aux grandes œuvres, comme le voulait Malraux, mais autour de l'universalité de la capacité individuelle de créativité.

Mettre en place une véritable démocratie, ce n'est pas favoriser l'égal accès de tous, y compris les personnes défavorisées, à une culture dominante – la seule à être reconnue – qu'on situerait en haut de l'échelle. C'est davantage promouvoir la diversité culturelle et mettre fin à la hiérarchisation des différentes pratiques culturelles. Avec la démocratie culturelle, nous sommes dans une logique de revalorisation des cultures minoritaires et de réhabilitation des formes d'expression culturelle dévalorisées, qui sont spécifiques à des groupes sociaux.

C'est un discours qui s'est imposé sous le ministère de Jacques Duhamel⁷⁴, au début des années 1970. Même s'il n'a pas renié la notion de démocratisation culturelle, ce dernier a considéré que l'acception anthropologique de la culture devait remplacer l'universalité de

⁷⁴ Jacques Duhamel a été ministre de la culture de 1971 à 1973.

la haute culture. C'est d'ailleurs en ces termes que Jacques Duhamel s'est exprimé en avril 1971, pour exposer sa philosophie d'action à l'Assemblée nationale : « *Si nous ne voulons pas d'une politique culturelle étatique, uniforme et sclérosée, nous devons (...) accepter que se produisent des divergences, des dissonances dans les formes de l'art, de l'expression et savoir prouver, dans ce domaine plus encore que dans tout autre, que la tolérance est un risque, mais une vertu de la démocratie* ⁷⁵ ».

Dans la démarche qui est la sienne, le théâtre-action ne souhaite évidemment pas amener les gens vers la haute culture. Mais il cherche à toucher toutes les catégories de la population, et mettre en avant la création de lien social par le biais de la culture. Sa logique d'action n'est donc pas là-même que celle du ministère développée dans les années 1960.

3.2. Une conception différente de la démocratisation culturelle

3.2.1. Un enjeu différent que le simple élargissement des publics

La lecture de Jean Caune nous permet de dresser la liste des éléments mettant en évidence les limites de cette démocratisation culturelle, telle qu'elle a été pensée dans les années 1960. L'auteur nous rappelle les trois secteurs sur lesquels les politiques publiques ont souhaité intervenir pour légitimer la présence d'un ministère en matière culturelle : « *l'aide à la création artistique professionnelle ; la production culturelle comme moyen de rayonnement et de prestige et enfin la circulation des objets artistiques par l'extension du champ de diffusion et la tentative d'élargissement des publics* »⁷⁶. Il insiste sur la vision réductrice que l'on a pu avoir de la démocratisation de la culture. Confondue avec « *le seul processus de l'extension de l'offre à des publics potentiels* »⁷⁷, on a oublié que l'accessibilité de l'œuvre n'était pas seulement déterminée par les conditions de l'offre. Le public potentiel ne figure pas, comme son nom l'indique, dans la catégorie du non-public. Une politique tarifaire plus abordable par exemple, peut suffire à le convaincre de venir au spectacle. Vouloir élargir le public ne signifie pas qu'une action de fond est

⁷⁵ Philippe Poirrier, *L'État et la Culture en France au XXe siècle*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2006, p.132.

⁷⁶ Jean Caune *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006, p.98.

⁷⁷ Ibidem, p.97.

réellement menée pour encourager ceux qui en sont le plus éloignés à avoir des pratiques culturelles. On peut atteindre un plus grand nombre de personnes sans diversifier pour autant les catégories sociologiques touchées, y compris les plus défavorisées.

La diffusion artistique, essentielle car support de la démocratisation, ne doit donc pas être une fin en soi. Le simple contact avec l'œuvre d'art voulu par Malraux, qui en lui seul opérerait la magie, le choc, montre vite ses limites, que Jean Caune met en évidence en posant cette question : « *Comment faire naître la jouissance esthétique si elle n'est pas accompagnée des mécanismes qui suscitent le désir de culture ?*⁷⁸ ». En effet, la « rencontre sans médiateur » ne peut concerner que ceux chez qui le contact avec l'œuvre a été inscrit dans l'éducation. Il faudrait donc imaginer pour les autres, ceux qui n'ont jamais acquis les conditions de l'appropriation, une autre voie d'accès à l'art que la seule confrontation à l'objet. En d'autres termes, une sensibilisation à l'art, une préparation aux conditions de la rencontre.

Jean Caune semble nous montrer que seule l'action culturelle pouvait permettre l'avènement d'une réelle démocratisation culturelle. La politique de démocratisation s'est d'ailleurs appuyée sur cette notion dans les années 1960, mais cette dernière n'est pas parvenue à relever le haut défi qui lui incombait et à sortir de l'accompagnement de la diffusion artistique. Jean Caune évoque deux perspectives pour l'action culturelle : l'une à profil haut, visant à « *libérer et à mettre en forme la parole des individus* » - et l'autre à profil bas, faisant d'elle une démarche « *sans autre objet que de préparer les conditions de la rencontre du produit artistique avec les publics*⁷⁹ », un mode de relations publiques dans les équipements culturels. Par la suite, réduite à l'animation par les barons de la décentralisation dramatique, et déclarée superflue, elle a fini par dépérir, selon Jean Caune. Par ailleurs, l'auteur dénonce les logiques quantitatives de diffusion dans lesquelles le processus de démocratisation s'est retrouvé bloqué. On recherche l'audience sur un temps court, « *sans prendre en compte les effets qualitatifs sur le développement personnel ou les effets de médiation*⁸⁰ », évalués sur un temps évidemment plus long.

Les enjeux du théâtre action vont effectivement bien au-delà de ceux de la démocratisation culturelle, envisagée comme l'extension des publics de l'œuvre d'art.

⁷⁸ Op. cit., p.103.

⁷⁹ Ibidem, p.101.

⁸⁰ Ibidem, p.101.

L'action culturelle et la médiation sont essentielles au sein du théâtre-action. Le FITA Rhône-Alpes notamment se donne les possibilités de créer une mobilisation forte de la population autour des spectacles, à travers un travail partenarial avec des professionnels de l'action sociale.

3.2.2. Une conception différente de la culture dans le théâtre-action

Dans les faits, il existe bien une volonté de démocratisation de la culture, puisque l'un des enjeux est de toucher des personnes éloignées de la culture mais en réalité le théâtre-action est sous tendu par une idéologie différente de celle du ministère. Ne serait-ce que parce que cette culture, à laquelle il veut faire accéder le plus grand nombre, n'est plus cette haute culture à laquelle on a toujours voulu faire accéder le peuple.

L'objectif est bien le même, mais l'idée de la culture est différente, elle ne véhicule pas les mêmes valeurs. Le théâtre-action propose un théâtre au plus près des gens, qui réconcilie théâtre et population, et population et cité. Donc une démocratisation tout à fait différente.

3.2.3. La démocratie culturelle comme condition d'accès à la démocratisation culturelle dans la démarche de théâtre-action ?

Est-ce que les enjeux de démocratisation et de démocratie s'opposent ou sont complémentaires dans la démarche de théâtre-action ? Les deux démarches ne s'opposent pas si nous concevons la démocratisation autrement que comme l'égal accès de tous à une haute culture. Nous pouvons concevoir également la démocratie culturelle comme un processus. Ainsi, l'objectif de démocratisation culturelle n'est pas oublié. Mieux, une réelle démocratie culturelle peut être une condition d'accès à une réelle démocratisation culturelle. Si l'une est atteinte, l'autre l'est aussi irrémédiablement. On accepte le fait qu'il existe d'autres voies que la simple rencontre directe entre l'œuvre d'art et la population pour y parvenir. On ne croit plus à la nécessité du choc esthétique défendue par Malraux.

La création collective reste ainsi une manière de mobiliser des habitants, et une manière de les sensibiliser à l'art, puisque beaucoup n'ont jamais mis les pieds dans un théâtre auparavant. Cela signifie qu'on les considère aussi en tant que non-public qu'on doit

(r)amener vers la culture. En cela, nous pouvons affirmer que la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle sont deux démarches qui peuvent être complémentaires.

3.2.4. Une contre-culture ?

Peut-on aller jusqu'à parler de contre-culture dans le cas du théâtre-action ? Soyons d'abord vigilants sur l'usage que nous faisons de ce terme et précisons notre pensée. Jean Caune nous explique⁸¹ que l'idée d'une contre-culture a émergé dans les années 1960. Elle renvoie à un mouvement protestataire aux États-Unis qui dénonçait l'orthodoxie conservatrice en matière culturelle et s'opposait au rejet de la culture de masse.

Nous employons ici le terme « contre-culture » en ce qu'il permet de montrer comment le théâtre-action a, depuis le début des années 1970, remis en cause la primauté accordée à la culture dite dominante, et défendu la nécessité, pour une société démocratique, de prendre en compte la diversité culturelle. Valoriser les cultures minoritaires, c'est déjà considérer qu'il existe plusieurs cultures, et pas seulement une culture dominante. Une approche multiculturelle, tout comme une lutte contre une hégémonie culturelle, sont donc inhérentes au concept de contre-culture.

Le terme « contre-culture » est surtout intéressant en ce qu'il rentre en résonance avec le terme de « contre-public ». Les deux se pensent ensemble. Nous allons à présent expliquer ce qu'est ce contre-public.

3.3. D'un « non-public » à un « contre-public »

L'enjeu du théâtre-action ne se résume pas non plus à la démocratie culturelle, mais à la formation d'un contre-public. La démocratie culturelle peut être toutefois considérée comme un moyen aussi de parvenir à ce contre-public, puisque son enjeu est que les citoyens s'emparent de la culture. Pourquoi serait-il plus juste dans la démarche de théâtre-action de substituer au terme bien connu de « non-public » celui de « contre-public » ? À la lumière des réflexions précédentes, nous avons bien vu que le non-public

⁸¹ Jean Caune « Pouvoir culturel, pouvoir esthétique. Quelle place pour l'art dans les politiques culturelles ? », septembre 2006 (consultable sur le site internet http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2006-supplement/Caune/index.php)

n'était pas seulement exclu culturellement parlant. Sa position par rapport à la culture reflète sa position à l'égard de l'espace public, c'est-à-dire l'intérêt qu'il peut avoir pour la politique et pour ce qui a trait au collectif.

Les différences culturelles existent. Le but du théâtre-action, et plus largement de la démocratie culturelle, n'est pas de les gommer. Chaque groupe social développe un style culturel, un savoir-vivre, qui le distingue d'autres groupes. Par analogie, les groupes sociaux ayant le plus de pouvoir social vont imposer leur style culturel comme ayant plus de valeur que celui des groupes défavorisés qui, en comparaison, est dévalorisé. Selon la philosophe Nancy Fraser, il faut tout faire pour rendre visibles ces différences de styles culturels et les exclusions qu'elles entraînent, mais pour en faire le sujet de débat et non la condition de la prise de parole. En affirmant cela, nous soulignons à nouveau le fait que le théâtre-action se veut être un théâtre en résistance et cela prend tout son sens pour les personnes défavorisées qui y participent.

Si nous préférons finalement ne pas utiliser le terme de « non-public », pour lui substituer celui de « contre-public », c'est pour mettre en avant cette capacité potentielle des participants à devenir conscients des mécanismes de leur exclusion et à les contester afin de mieux participer à la vie politique de leur société. Par ailleurs, selon Catherine Graham, l'utilisation de ce nouveau terme rend mieux compte du rôle potentiellement actif de cette population, par le biais du théâtre, dans la contestation de l'espace public dominant.

Cela montre la différence fondamentale qu'il va y avoir entre l'idéologie de la démocratisation culturelle et celle du théâtre-action. En effet, « *la formation d'un contre-public n'exige pas l'intégration dans les institutions de la culture dominante, mais un questionnement profond des raisons d'être de ces institutions. Et c'est ainsi qu'il ouvre la porte à une vision du rôle du théâtre en tant que théâtre dans la vie politique*⁸² ».

⁸² Catherine Graham, « De l'importance politique de l'esthétique », in *Théâtre-Action de 1996 à 2006*, ibid., p. 221.

TROISIÈME PARTIE

III. Le FITA Rhône-Alpes : exemple d'un travail de proximité avec les habitants.

Comme ce qui nous intéresse dans le théâtre-action, c'est surtout l'enjeu de la mobilisation des habitants, nous consacrons cette troisième partie à une étude de terrain sur le travail de proximité avec les habitants, organisé par la Compagnie Ophélie Théâtre, dans le cadre du FITA Rhône-Alpes. Cela nous permettra d'une part d'avoir un point de vue plus concret sur ce qu'est un festival de théâtre-action, et d'autre part de connaître les différentes façons de mobiliser qu'il a choisi de développer. Nous raisonnons ici davantage en termes d'habitants que de publics, car les enjeux démocratiques présents en toile de fond vont au-delà de la simple volonté d'accroître les publics potentiels.

1. La Compagnie Ophélie Théâtre

1.1. La création collective comme point de départ

1.1.1. Les ateliers théâtre menés à l'année comme activité principale

La compagnie Ophélie Théâtre ne fait pas des ateliers théâtre une activité annexe. Les créations collectives qui en résultent correspondent à une démarche de création fondamentale pour le projet artistique de la compagnie. Ce processus de travail artistique avec les habitants, impliquant notamment les plus fragilisés voire marginalisés, s'est développé depuis 1996, en France comme à l'étranger. Le groupe pilote, observatoire de la création, est le groupe Mange-Cafard, basé dans l'agglomération grenobloise.

Expliquons comment le metteur en scène Laurent Poncelet en est venu à travailler sur ce terrain-là. Lorsqu'il a monté, en 1996, un spectacle en semi-professionnel avec des personnes SDF, Laurent Poncelet a invité différentes associations caritatives à y assister. Le Secours Catholique est venu avec un groupe, des personnes en situation de galère qui, après avoir vu la pièce, ont voulu que Laurent Poncelet les aide à faire du théâtre. C'est de cette rencontre, qui a donné lieu au groupe Mange-Cafard et à la première pièce *Éclats de*

vie, qu'est né chez le metteur en scène le désir de se consacrer entièrement à l'activité théâtrale. La compagnie s'est professionnalisée ensuite en 1997⁸³.

Laurent Poncelet anime lui-même quatre groupes de création :

- Le groupe Mange-Cafard de Grenoble,
- Le groupe de Villefontaine (Nord Isère),
- Le groupe de Chavanoz-Crémieux (Isère),
- Le groupe de personnes âgées de Grenoble.

D'autres intervenants, comme Marie Despessailles, s'occupent d'autres groupes. Les ateliers théâtre sont animés à l'année en lien avec des partenaires qui interviennent dans les secteurs de l'action sociale (personnes âgées, accompagnement social ou psychologique,...). Les techniques de la formation d'acteur sur lesquelles ils s'appuient sont développées et adaptées en fonction des participants et de leurs fragilités, limites ou handicaps. Certains ateliers sont reconduits chaque année, d'autres sont ponctuels car ils répondent à des sollicitations externes. Cela donne lieu souvent à des représentations théâtrales publiques. En 2008, le Conseil Général de l'Isère a publié une enquête sur les pratiques artistiques, révélant que la compagnie produisait le plus gros volume horaire annuel d'atelier de toutes les compagnies de l'Isère (921 heures d'ateliers de théâtre en une année). La sensibilisation et l'éducation théâtrale est donc bien au cœur de la démarche.

Laurent Poncelet décrit le travail de création collective qu'il mène comme un « acte de création qui part de la différence ». Le premier spectacle, *Éclats de vie*, mené autour du thème de la rue, offre des scènes de vie d'un quotidien peu banal. Cinq tableaux parcourent cette pièce : le squat, les vendeurs à la criée, le centre d'hébergement, le repas collectif et le square, lieu de passage. Le groupe était formé alors de comédiens dont beaucoup avaient connu la rue, ou de graves « galères » dans leur parcours. Il a depuis conservé sa composition atypique, avec des membres venant de tout horizon. Les spectacles qui résultent des ateliers théâtre menés par Laurent Poncelet 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.

⁸³ Voir annexe 5.

1.1.2. Un long processus de création garant de la force artistique

Laurent Poncelet nous explique que le processus de création, pour les créations collectives, peut prendre seize à vingt mois. La dramaturgie et les textes sont écrits par le metteur en scène à partir des matériaux qui émergent des très nombreuses improvisations menées avec les comédiens. Ces improvisations sont libres. Elles permettent d'observer ce qui émerge de chacun et du collectif : les énergies, les forces, les fragilités, etc. D'éventuels personnages de la pièce peuvent s'en dégager. C'est Laurent Poncelet qui guide ces improvisations. Il les impulse et intervient régulièrement pour relancer le jeu, intégrer de nouveaux personnages, créer des accidents, faire évoluer la situation. Il arrive qu'elles démarrent de propositions des membres du groupe, en lien par exemple avec des sujets, questions ou thèmes qu'ils désirent aborder. Lorsqu'une idée de dramaturgie, de personnages et de scènes a commencé à se dégager, les improvisations sont reprises avec de nouvelles situations. À partir de ce temps de travail, Laurent Poncelet peut proposer des premiers jets d'écriture aux comédiens, avec des allers et retours éventuels entre plateau et écriture. Une fois les textes établis, le travail d'acteur se poursuit sur plusieurs mois.

Le travail mené par Laurent Poncelet avec des personnes fragilisées est toujours centré essentiellement 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,...* », nous explique le metteur en scène. 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.

1.1.3. La diffusion des créations collectives

Une partie des productions sont montées dans le cadre de résidences de création. C'est notamment le cas pour le groupe de création Mange-Cafard avec, à Grenoble, des résidences au théâtre 145 et au Théâtre Prémol. Les spectacles sont joués ensuite à la fois dans des théâtres et structures de diffusion reconnues, et dans des salles de quartier populaires ou salles communales en milieu rural. Dans les deux cas, la compagnie

travaille étroitement avec tous ses partenaires habituels⁸⁴ (centres sociaux, associations, maisons de quartier, CCAS, MJC, etc.). Les spectacles tournent ensuite en moyenne sur une période de 2 ans principalement en région Rhône-Alpes et même en Belgique. Souvent, lorsqu'un projet de nouvelle création collective démarre, la précédente création tourne encore. De même que chaque création collective est le résultat d'un long processus de travail, sa diffusion est également conçue sur le long terme.

1.2. Les créations autonomes et les créations montées à l'étranger

Laurent Poncelet mène deux autres types de création au sein de la compagnie : les créations autonomes et les créations montées à l'étranger. Elles développent cependant les mêmes enjeux.

1.2.1. *Les créations autonomes montées avec des équipes professionnelles*

C'est Laurent Poncelet qui en assure l'écriture dramaturgique et la mise en scène. Les équipes artistiques sont généralement internationales avec une présence multidisciplinaire de comédiens, danseurs, chanteurs et musiciens. Les écritures textuelles et musicales sont le plus souvent originales. Pour la dernière création en revanche, *Le Cri*, le travail a été élaboré à partir de textes bibliques. Comme pour les créations collectives, nous retrouvons la même importance du travail sur l'énergie des corps et sur le rythme dans le processus de création. Ce théâtre est également porté par la même envie de toucher tous les publics. Il parle de l'homme d'aujourd'hui et des questions toujours contemporaines traversent les pièces : l'oppression, l'exclusion, le monde du travail, etc.

1.2.2. *Les créations professionnelles montées à l'étranger*

Laurent Poncelet mène également des projets à l'étranger. Deux exemples sont remarquables : les spectacles *Résistance Resistência* (2006), et *Magie Noire* (2010), montés avec de jeunes Brésiliens de favelas de Recife. L'écriture dramaturgique est conduite et réalisée par Laurent Poncelet. Comme pour les créations collectives menées avec des habitants en France, elle s'établit à partir d'improvisations qui associent le plus

⁸⁴ Nous évoquerons les divers partenaires plus loin.

souvent théâtre, danse et musique (chants, percussions, cordes,...), et surtout à partir des éléments constitutifs de la culture locale, et du contexte politique et social du pays d'origine.

Les créations sont toujours présentées dans un premier temps dans le pays d'origine des équipes artistiques. Elles suivent ensuite pour une partie d'entre elles des tournées européennes dans le circuit professionnel (France, Belgique, Italie, Luxembourg,...). Comme pour le FITA, une importante mobilisation des partenaires d'action de la compagnie est mise en œuvre pour créer des temps de rencontres avec la population, jeunes et moins jeunes (repas partagés, échanges de pratiques, confrontation des réalités de vie). Et ce notamment en milieu rural et dans les quartiers populaires urbains.

1.2.3. Des enjeux similaires

Créations collectives avec des personnes en situation de fragilité sociale, créations autonomes avec des équipes professionnelles, créations montées à l'étranger... trois types de création différentes, eu égard aux personnes avec qui elles sont entreprises, qui répondent pourtant à des enjeux similaires. Elles touchent toutes à des questions contemporaines. L'actualité, sans être « collée » à la pièce, n'en est jamais très loin. Elles montrent des personnages, souvent atypiques, extravagants, parfois en errance, en quête de rêve à eux, confrontés à des réalités auxquelles ils essayent de résister à leur manière.

Par exemple, le spectacle *Magie Noire*, en tournée de fin avril à début juin 2010, en France et en Italie, parle de la vie dans les favelas que connaissent les jeunes sur scène, âgés de 14 à 22 ans. La pièce mêle théâtre, capoeira, percussions, danse afro-brésilienne, hip-hop et musique. Elle montre l'équilibre instable, la proximité constante avec la mort, la violence (la drogue, les gangs, les lois, les dangers), la ségrégation, la lutte pour la survie (petits boulots, trafics) mais surtout l'énergie de vie, la fête,... qui existent dans les favelas. Elle met en tension permanente les difficultés avec des instants de vie et de légèreté. La force et la singularité de la culture noire dans ces quartiers pauvres du Brésil est omniprésente dans le spectacle. Le thème central est la favela, mais le spectacle parle plus largement de toutes les périphéries et banlieues du monde. Loin des préjugés, elle montre la richesse culturelle qu'on peut y découvrir.

2. Le FITA Rhône-Alpes

2.1. Renaissance du théâtre-action à Grenoble

Nous choisissons de parler de « renaissance » du théâtre-action, en clin d'œil au titre choisi par Fernand Garnier pour sa contribution à l'ouvrage collectif dirigé par Paul Biot : « Vie, mort et renaissance du Théâtre-Action de Grenoble ». Laurent Poncelet l'a repris dans l'édition 2006 sous la forme « Renaissance du Théâtre-Action à Grenoble ».

2.1.1. La mise en lien de la Compagnie Ophélie Théâtre avec le CTA belge

L'intérêt que la Belgique et le CTA ont développé pour la compagnie Ophélie Théâtre est lié évidemment à la démarche de création que Laurent Poncelet a initiée dès 1996 avec le groupe Mange-Cafard. En 1998, le Théâtre du Fil (Paris), intéressé par ce type de théâtre engagé, a proposé au metteur en scène d'assister à un rassemblement d'acteurs faisant du « théâtre en résistance », organisé sous l'impulsion de Paul Biot. Il s'agissait de rassembler acteurs européens, mais surtout français, qui pouvaient avoir des démarches proches de celles pratiquées en Belgique. C'est par ce biais-là que Laurent Poncelet s'est retrouvé en contact avec ceux qui défendaient le concept de théâtre-action. Un petit FITA a été monté par ailleurs à Paris, par le Théâtre du Fil et le Théâtre du Levant, à la même époque.

En 2001, Laurent Poncelet a créé en lien avec le Secours catholique, autour de la troisième création des Mange-Cafard, les « Rencontres du théâtre autrement ». Différents autres groupes non-professionnels étaient invités à y participer. Le metteur en scène de la Cie Ophélie Théâtre a proposé à cette occasion à Paul Biot de découvrir son travail. Ce dernier lui a suggéré alors de faire partie du mouvement du théâtre-action et de monter un FITA à Grenoble. Laurent Poncelet s'est finalement lancé dans l'aventure l'année suivante.

2.1.2. La création du FITA à Grenoble, puis en Rhône-Alpes

La première édition du FITA a vu le jour en 2002. À cette époque, trois spectacles seulement étaient programmés, dont une pièce des Mange-Cafard, à l'Espace 600. C'est

Paul Biot qui a programmé les deux autres spectacles : une création autonome et une création collective venues de Belgique. 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, avec l'Espace 600, puis le Théâtre Prémol. Il s'est ensuite décentralisé en Isère, puis en Rhône-Alpes, touchant également le milieu rural.

Par ailleurs, dès 2004 s'est affirmée une autonomie par rapport à la Belgique. Laurent Poncelet a intégré petit à petit le réseau qui s'était constitué autour des Belges, intégrant des démarches venues d'ailleurs. Il a notamment accueilli en 2004 Atavi⁸⁵ du Togo. En 2006, 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 s'est orchestrée en 2008. Seuls deux spectacles étaient programmés en commun. Pour la première fois, le FITA Rhône-Alpes a accueilli de son ressort des compagnies venues d'ailleurs (de Roumanie, du Sénégal,...), que les Belges n'ont pas fait venir dans leur festival. Laurent Poncelet n'étaient pas intéressés par les spectacles qu'ils proposaient. Et le FITA belge, de son côté, n'osait pas ouvrir assez ses frontières à d'autres démarches. Selon Laurent Poncelet, c'est ce manque d'ouverture, et la frilosité dont faisaient preuve les acteurs en Belgique, qui a fait que le festival là-bas a fini par s'essouffler⁸⁶.

2.1.3. La spécificité aujourd'hui du FITA Rhône-Alpes

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

⁸⁵ Atavi-G Adamegnato, fondateur de la Compagnie Zigas et de Zigastoit, centre de formation pour jeunes des rues.

⁸⁶ Voir annexe 5.

logique d'ouverture vers d'autres compagnies ayant d'autres approches et ne faisant pas forcément partie du réseau du théâtre-action.

« Me concernant, la création plus professionnelle pouvait se faire à l'origine à partir des travaux montés avec des habitants sur les mêmes thématiques, les mêmes problématiques, à partir des paroles recueillies... moi je trouve que c'est réducteur. Notamment dans la programmation du FITA, on le voit, que j'ouvre largement. 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 ⁸⁷ ».

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 professionnelles 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). Pour Laurent Poncelet, 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 thématique, 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. Ce qui est déterminant en revanche dans le choix pour Laurent Poncelet, c'est le fait que la compagnie soit bien dans une démarche de rencontre pendant le festival. C'est une condition *sine qua non*.

Finalement, avec l'ouverture que propose Laurent Poncelet au sein du FITA, nous voyons bien que l'action, propre à la démarche de théâtre-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.

⁸⁷ Ibidem.

En outre, le FITA Rhône-Alpes a poussé plus loin la démarche de travail de proximité avec les habitants pour toucher un public large. Il se situe plus dans une logique de démocratisation culturelle que les praticiens belges, qui sortent moins du schéma de la démocratie culturelle. 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.

2.2. Les enjeux du FITA Rhône-Alpes

Le FITA est une rencontre biennale entre la population et des artistes du monde entier qui, par leur création, interrogent notre monde contemporain. Il se veut un espace de confrontation, de lien social et de dialogue entre les habitants, pour tous et par tous, que chacun puisse s'approprier, notamment dans les quartiers populaires urbains ou en milieu rural. Il souhaite toucher tous les publics, y compris ceux qui sont le plus en difficulté, pour atteindre une mixité sociale, culturelle et générationnelle.

2.2.1. Une programmation riche

Les spectacles programmés sont à la fois des créations internationales par des professionnels, et des créations professionnelles montées avec des habitants. Le FITA consacre d'ailleurs un temps fort aux créations collectives (week-end « Théâtre et lien social »). En 2008, lors de la précédente édition, quinze spectacles nationaux et internationaux ont été accueillis. Neuf étaient montés avec des équipes professionnelles et six montés par des professionnels avec des habitants.

Le FITA est présent dans pratiquement tous les territoires de l'Isère et dans une majorité de départements de Rhône-Alpes, dans les quartiers populaires urbains et en milieu rural. En 2008, trente lieux ont été investis pour une quarantaine de représentations. Le cœur du festival reste toujours cependant l'Espace 600, et le Théâtre Prémol, situés dans des quartiers populaires de Grenoble.

Le caractère international rend d'autant plus enrichissant le point de vue que défend le festival sur l'enjeu de la culture et des échanges culturels. La diversité des origines culturelles et géographiques des troupes invitées (Afrique, Amérique latine, Europe de

l'Est, Asie...) et les contextes politiques ou sociaux de création, permettent des approches différentes et croisées sur les questions de notre temps. Ainsi, tous les spectacles sont autant de regards artistiques divers qui font sens et débats, des regards d'ici et d'ailleurs, du Nord et du Sud, et des différentes périphéries du monde. L'ensemble des spectacles est également éclectique d'un point de vue esthétique. Si tous ont comme point commun d'interroger des thèmes forts de notre société, certains le font cependant sous une forme légère, parfois très drôles. Ainsi, les spectacles présentent des modes très divers, allant du tragique au burlesque, du théâtre à la danse,... Chaque troupe vient avec son histoire et des formes artistiques souvent originales et multiples, empreintes et héritières de codes et de patrimoines culturels divers. Loin des standards et d'une uniformisation culturelle, les artistes se réapproprient des héritages culturels qu'ils exploitent, transforment, « recyclent »⁸⁸. Dans le travail sur le corps, le rythme, les formes textuelles, par exemple. Beaucoup de compagnies créent à partir de textes originaux, et c'est le cas notamment des créations collectives. Certaines travaillent à partir de textes d'auteur, ce qui ne les empêche pas de produire un spectacle en lien avec des thèmes forts de notre société.

2.2.2. Un temps consacré aux créations collectives aussi

La place sur scène est faite également pour les habitants. Un week-end « théâtre et lien social » est organisé en clôture du festival. Des créations collectives de France et d'ailleurs sont présentées à cet occasion. La compagnie élabore également un forum participatif autour des créations théâtrales menées avec des habitants et leurs enjeux culturels, sociaux et politiques. Les acteurs des projets y participent évidemment, mais il est également ouvert à des professionnels de la culture et de l'action sociale. Il est conçu et construit pour viser la participation de tous. Les thèmes des échanges sont les suivants :

- Ce que la participation à ces ateliers de création théâtrale change et transforme dans les vies de chacun, dans le rapport à l'autre, à la société, dans sa confiance, dans son engagement dans la vie publique, vie citoyenne, vie culturelle, etc.,
- Comment chacun vit le projet, le démarrage, le déroulement et la finalisation.

L'enjeu d'un tel événement est non seulement de laisser les participants aux ateliers de création collective s'exprimer sur la façon dont ils ont vécu ou vivent encore la pratique

⁸⁸ Par exemple, Atavi-G a développé avec la compagnie Zigas le concept du « Théâtre du recyclé », qui consiste à reprendre des éléments désuets d'une culture pour les remettre au goût du jour.

théâtrale, mais aussi de permettre aux groupes présents, et réunis au sein d'un quartier ou d'une structure accompagnatrice, et qui ne sont peut-être pas encore engagés dans des démarches de projet collectif, de se mobiliser ensuite autour de telles initiatives. La programmation dans le cadre du FITA des créations collectives a déjà donné lieu à un afflux de nouveaux postulants aux différentes créations collectives et à la mise en place de nouveaux projets collectifs avec des habitants non menés directement par la compagnie.

2.2.3. La mobilisation des habitants au cœur du projet

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, dans le cadre cette fois-ci du FITA. L'objectif est le même que pour les ateliers théâtre : la création de lien social et l'insertion par la culture. 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 les gens tels qu'ils sont. C'est pourquoi à travers ce mémoire nous avons parlé plus volontiers d'habitants (dans une logique de partage, d'échange,...), que de publics (davantage dans une logique d'offre).

Le FITA cherche à créer une dynamique locale autour du théâtre et des spectacles en mobilisant et en impliquant les habitants dans différentes sortes d'action : des ateliers ou des échanges de pratique artistique, des rencontres conviviales avec les équipes artistiques, des débats, des forums participatifs, des cabarets festifs dans les quartiers,... En termes d'action, nous nous baserons exclusivement sur ce qui a été réalisé en 2008, et ce qui est en cours de réalisation pour l'édition de novembre 2010. Lors de la précédente édition du festival, cinquante rencontres/ateliers avec les habitants ont eu lieu. Les 8500 spectateurs du festival étaient d'une rare mixité culturelle, sociale et générationnelle et ce grâce au large réseau de partenaires mobilisés par l'équipe du FITA. Nous allons maintenant étudier de manière plus précise comment se conçoit cette mobilisation des habitants.

3. Les actions de proximité avec les habitants

3.1. Principes d'action

3.1.1. Amener les publics éloignés de la culture au théâtre

Nous l'avons vu dans les démarches de théâtre militant, il est fréquent de voir des acteurs revendiquer une place pour la culture dans des lieux qui ne lui sont pas symboliquement dédiés (comme les théâtres). Le FITA Rhône-Alpes part au contraire du principe qu'il est important d'accueillir les spectacles dans des 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 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.

Cela ne signifie pas pour autant que le FITA n'est pas dans une logique d'« aller vers », et bien au contraire. La plupart du temps, les rencontres organisées entre les habitants et les équipes artistiques ont lieu avant le spectacle, et ce dans les structures accompagnatrices. Des petites formes peuvent également être proposées par les artistes du FITA, pour donner envie aux gens de voir le spectacle complet. Tout cela est conçu avec l'enjeu d'inciter les gens ensuite à se déplacer pour aller au théâtre.

3.1.3. Créer un espace d'échanges et de rencontres entre théâtre et population

L'idée défendue par le FITA est qu'il ne faut pas s'arrêter au spectacle. Emmener des habitants voir une pièce n'est pas le seul enjeu. Il faut qu'il y ait réflexion aussi sur les thèmes forts qu'abordent les spectacles. Pour toucher les gens réellement, et insuffler en eux une envie de culture, il faut que la rencontre les incite à voir le théâtre différemment, à lui donner tout son sens. Il ne s'agit pas simplement de les distraire.

Outre les thèmes des spectacles, les origines géographiques des équipes programmées, leur disponibilité, leur engagement et leur motivation à rencontrer les habitants et à travailler avec eux sont essentiels pour créer une dynamique de mobilisation des habitants. Cette dimension est aussi importante dans les choix de programmation que fait la compagnie. Les troupes programmées sont d'ailleurs souvent engagées dans des actions avec la population dans leur propre pays (enfants et jeunes des rues, enfants déscolarisés, populations victimes de violences, d'injustices,...).

3.2. La mobilisation d'un réseau très large de partenaires

La diversité des partenaires avec lesquels la compagnie travaille permet de toucher des publics très différents. Nous allons d'abord évoquer ces partenaires avant d'expliquer ce qu'il en est des actions organisées.

3.2.1. Les différents types de partenaires mobilisés

Au sein de la compagnie, nous distinguons deux types de partenaires auxquels correspondent deux types d'action différentes. D'un côté se trouvent les partenaires culturels, sociaux et socioculturels. Les associations de solidarité internationale, qui font partie du collectif SSI (Semaine de la Solidarité Internationale), se situent d'un autre côté. Avec les uns, sont imaginées des rencontres, des discussions autour du spectacle, des ateliers, des échanges de pratique artistique, et ce dans une optique de découverte de l'autre et de création de lien social. Avec les autres, 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 toutes sortes de gens.

Évoquons tout d'abord le cas des professionnels de l'action sociale, socioculturelle et socioéducative). Le but ici n'est pas d'évoquer de manière exhaustive tous les partenaires⁸⁹ avec lesquels le FITA travaille et toutes les actions qui sont menées. Travailler en lien avec eux permet à la compagnie de toucher tout d'abord les publics « habituels ». Nous entendons par là ceux que les structures culturelles cherchent en général à toucher dès qu'elles veulent développer une politique d'action culturelle, ou instaurer des partenariats pour rechercher des publics nouveaux. Dans la liste que nous

⁸⁹ Voir annexe 6 (liste complète des partenaires du FITA 2008).

pourrions dresser se situent évidemment les centres sociaux et les maisons des habitants. Par le biais notamment des conseillères en économie sociale et familiale, il est facile de toucher des familles ou un groupe de femmes, par exemple. Pour travailler avec les salariés, les comités d'entreprise sont une « porte d'entrée » également. Dans toutes les structures culturelles en général, lorsqu'un poste est dédié aux relations publiques et au développement des publics, les comités d'entreprise sont sollicités. Il est possible également, si le spectacle parle de l'emploi ou du monde de l'entreprise par exemple, de s'adresser à des militants syndicalistes. Lorsque la compagnie souhaite mener une action en direction d'un public jeune, l'interlocuteur évident sera l'établissement scolaire, que ce soit l'école primaire pour les enfants, le collège pour les adolescents, ou encore le lycée pour les plus âgés. Dans ce dernier, ce sera par exemple la section économique qui sera sollicitée, si le spectacle aborde une question sensible sur l'emploi, l'entreprise, l'économie de manière générale, etc. Les classes qui ont des projets théâtre à l'année sont aussi très demandeuses de ce genre d'actions. Le FITA travaille également avec des classes autour de l'apprentissage d'une langue étrangère. Cela permet de découvrir la culture correspondant à la langue étudiée. Des structures spécialisées peuvent être sollicitées aussi (enfants ou jeunes à problème, handicapés,...). Cela signifie qu'on mène une action en temps scolaire. Le FITA accorde néanmoins une grande importance aux actions qui peuvent être menées en temps extrascolaire, en lien avec des maisons de l'enfance et des MJC. Cela permet de toucher notamment ceux qui ont une pratique artistique, et d'imaginer des échanges autour d'une discipline. Les écoles de musique et de danse peuvent être aussi sollicitées. Le FITA travaille aussi avec des étudiants, notamment ceux qui suivent une formation dans l'IUT Carrières sociales. Ou encore avec l'IUFM. Il est important en effet de sensibiliser les futurs enseignants à l'intérêt pédagogique de la découverte d'autres cultures. Des actions sont menées aussi dans des foyers de jeunes travailleurs.

Le FITA travaille évidemment avec toutes sortes de partenaires culturels. Les actions sont souvent menées en lien avec l'équipe qui dirige les salles dans lesquels sont programmés les spectacles. La compagnie a acquis au fur et à mesure des éditions des liens solides avec des associations culturelles. Il peut s'agir d'associations de quartier (Arc en ciel France-Maghreb, Mosaïkafé, etc.), qui mènent des projets en lien avec les habitants. Avec les autres associations, la compagnie arrive souvent à avoir des projets communs où chacun amène sa compétence. Souvent, ces associations ont une dimension internationale

(Exemple : Cultures du monde en Rhône-Alpes, Orféo musiques du monde, etc.). En termes d'action, des échanges de pratiques artistiques sont souvent imaginés. En tout cas, il s'agit bien avec toutes ces associations d'être dans une logique d'échange, de promotion de la diversité culturelle, de découverte de l'autre à travers la culture,... Les bibliothèques et médiathèques sont aussi des partenaires culturels. Elles font de plus en plus de l'action culturelle. L'action menée dans le cadre du FITA peut être en lien direct avec l'univers du livre : il s'agira de l'accueil d'un conteur ou d'une lecture par exemple. Mais il peut s'agir aussi de quelque chose de tout à fait différent, de l'accueil d'une petite forme. L'idée aujourd'hui semble de faire des bibliothèques presque des centres culturels, où l'on développe des animations de toutes sortes. Avec ce type de partenaires, on peut toucher soit un public adulte ou familial, soit des groupes d'enfants ou de jeunes.

Vient après la question des publics que nous qualifierons de « spécifiques ». Suivant le spectacle, des évidences vont se dessiner par rapport au public à qui la compagnie peut s'adresser en particulier. Pour le pays d'origine par exemple, on va regarder du côté des associations communautaires. L'idée n'est pas que si le spectacle est sénégalais par exemple, on va forcément chercher un public sénégalais. Le FITA ne veut surtout pas cloisonner le public. L'intérêt d'un festival international est d'accueillir des troupes du monde entier pour qu'il y ait vraiment un échange de cultures. La compagnie contacte les associations communautaires d'abord pour qu'il y ait un travail de mise en réseau, pour que l'information soit transmise à leurs contacts, sachant que de leur côté, ils ne travaillent pas qu'avec un public ayant la même origine. Les structures sollicitées ne sont pas que communautaires. Il peut s'agir d'associations de solidarité internationale qui cherchent à promouvoir de bonnes relations entre la France et un autre pays ou une autre région. Par exemple, l'Afrique est souvent présente dans la programmation du FITA, particulièrement pour cette édition 2010. Citons deux associations : Afric'Impact, qui est une association d'éducation au développement et aux réalités de la vie en Afrique et Maroc Solidarités citoyennes, qui lutte pour la défense des droits de l'Homme au Maroc.

Toutes ces associations ne sont pas forcément de solidarité internationale. Arc en ciel notamment est une association regroupant des habitants qui mettent en place des activités pour le quartier, mais qui cherche aussi à améliorer les relations entre la France et le Maghreb. Cela s'explique par la présence d'une population maghrébine importante dans certains quartiers. Beaucoup d'associations développent leurs activités sur des

thématiques Nord/Sud. Lorsque le pays d'origine de la troupe accueillie au FITA est fortement lié à une pratique artistique (percussions, capoeira, danse, etc), la compagnie va regarder du côté des associations qui donnent des cours, ou comme dit plus haut, du côté des MJC, écoles de musique et de danse. Il arrive souvent aussi que des groupes de femmes soient mobilisés autour d'un spectacle, par le biais de centres sociaux, mais aussi grâce à des foyers d'accueil, au planning familial à la Ligue Internationale pour les femmes et pour la liberté (LIFPL), etc.

Dans les publics spécifiques, mais cette fois pour d'autres caractéristiques, il va y avoir les publics en difficulté (financière, sociale,...). Le FITA cherche à toucher les familles qui n'ont pas beaucoup d'argent en proposant notamment des tarifs très avantageux grâce à des partenaires comme le Secours populaire et le Secours catholique. Il travaille souvent en direction des demandeurs d'asiles. À cet égard, l'APARDAP (Association de Parrainage Républicain des Demandeurs d'Asile et de Protection), le Centre d'Aide aux Demandeurs d'Asile (CADA) font partie des relais indispensables. Pour toucher des jeunes en difficulté, notamment en termes de réussite scolaire, et qui habitent par exemple dans des quartiers populaires, le Secours populaire est également un partenaire possible. Il met en place, comme d'autres structures avec lesquelles le FITA a pu travailler, comme l'association Osmose, un système d'accompagnement aux devoirs. Le Secours populaire avec lequel la compagnie travaille se situe dans le secteur 6, à côté de l'Espace 600. Le FITA peut toucher aussi des jeunes déscolarisés. Il fait appel alors au CODASE et aux éducateurs de rue qui rayonnent sur différents quartiers de Grenoble et de son agglomération. Les demandeurs d'emploi sont également touchés *via* des professionnels du secteur de l'emploi, de l'insertion, les missions locales, etc. La Mise à Saint Martin d'Hères est un des partenaires privilégiés du FITA. La compagnie cherche à toucher les étrangers aussi à travers les foyers, l'Adate (association dauphinoise d'accueil des travailleurs étrangers) et le CCREG (Conseil Consultatif des Résidents Étrangers Grenoblois). Le FITA est en lien également depuis longtemps avec l'association Terre de Sienne, qui travaille avec des handicapés mentaux. Des cours de danse par exemple sont donnés à des adultes handicapés. Des projets sont menés également avec des enfants. L'idée est de mêler au sein d'une même activité des enfants dits ordinaires, encadrés par une maison de l'enfance, et des handicapés mentaux, encadrés par une IME, avec l'idée derrière de favoriser l'intégration des handicapés au sein de la société. Enfin, nous

citerons des associations comme Le Fournil et Femmes SDF, qui proposent un accueil de jour à des personnes en grande précarité ou SDF.

Il est évident que lorsqu'une structure culturelle veut mobiliser la population, elle doit travailler en lien avec des partenaires qui, à l'année, mènent une activité en direction de cette population. La compagnie parle de travail de proximité avec les habitants. Mais la médiation se fait plutôt en lien avec des partenaires. Il y a bien un intermédiaire entre les habitants et la compagnie. Toutefois, le FITA parvient à travailler aussi en lien avec des habitants directement. C'est le cas notamment avec l'association Arc en ciel, que nous avons déjà évoquée, qui est composée de personnes habitant la Villeneuve pour la plupart. Ils mènent des actions dans leur quartier, mais ce ne sont pas des professionnels. Beaucoup de choses fonctionnent par le bouche à oreille. La popote du peuple à Saint Martin d'Hères est un collectif d'habitants qui réalisent eux-mêmes divers projets dans l'année (repas partagés autour d'un thème, d'un pays d'origine, soirées cabaret, etc.). Le FITA travaille en lien cette année avec un nouveau partenaire : La crique sud, qui regroupe les habitants d'une partie du quartier de la Villeneuve. Une action est prévue en lien avec le personnel de la régie de quartier Villeneuve, composé encore d'habitants du quartier. Dans ces cas-là, il n'y a plus d'intermédiaire au sens où l'on peut s'adresser directement à eux et voir quelles sont leurs envies. Ce sont les habitants eux-mêmes qui sont force de proposition, qui choisissent les spectacles qu'ils vont voir et les compagnies qu'ils souhaitent rencontrer. Il arrive aussi qu'une conseillère ESF d'un centre social mette la compagnie en lien avec un groupe de personnes qu'elle peut rencontrer directement.

L'idée de Laurent Poncelet présente dans le projet dès le départ est vraiment de travailler en lien avec de multiples partenaires différents, pour toucher un public le plus large possible. Il est toujours intéressant de voir que, 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. Des partenaires deviennent évidemment privilégiés au fur et à mesure des éditions. Ce sont ceux avec lesquels la compagnie souhaite travailler en priorité, car les actions menées jusqu'alors ont été une réussite.

Il ne faut pas perdre de vue cependant que dans les faits, des logiques d'action sont aussi influencées par le système des subventions ou des coproductions. Tout d'abord, l'idée est

de faire quelque chose avec chaque partenaire décentralisé. Le FITA lance alors des actions à distance, il insuffle des idées mais laisse au soin des partenaires mobilisés tout le suivi de ces actions. Le travail spécifique de mobilisation est davantage mené dans l'agglomération grenobloise, puisque c'est là que tous les spectacles sont programmés. Par ailleurs, des demandes de subventions sont faites notamment à la Ville de Grenoble, mais également auprès d'autres villes de la proche agglomération : Saint Martin d'Hères par exemple, car le FITA y programme toujours un spectacle (à l'Heure Bleue). Cela rend nécessaire parfois de mettre en place des actions là-bas aussi. Il arrive que la compagnie privilégie également beaucoup d'actions en direction des jeunes, car elle touche une subvention correspondante. Dans cette logique, le FITA est obligé de « coller » aux attentes des élus et aux lignes d'action des collectivités territoriales et de la Métro⁹⁰, qui participe à la politique de la ville. Cette dernière vise notamment à revaloriser certains quartiers urbains et à réduire les inégalités sociales entre territoires. Ses finalités d'intervention sont construites autour de trois axes :

- Lutter contre les exclusions (et ceci passe notamment par la culture),
- Donner une priorité forte aux territoires les plus fragilisés,
- Favoriser la participation des habitants et la mobilisation des acteurs.

Bien qu'il y ait une logique politique derrière, le fait de vouloir toucher un public le plus large possible fait de toute façon vraiment partie d'une volonté affirmée depuis le début de la compagnie Ophélie Théâtre.

Ainsi, le FITA ne réfléchit pas qu'en termes de types de partenaires à mobiliser, mais aussi en termes de territoire. L'Espace 600 et le Théâtre Prémol, les premiers lieux de diffusion du festival, sont situés dans deux quartiers appartenant au même secteur⁹¹ décentré de Grenoble. Ce sont des quartiers populaires où vit parfois une forte population d'origine étrangère. Il est évident qu'il faut travailler en lien avec les partenaires de ce secteur pour toucher les habitants des quartiers. Beaucoup ne vont pas au théâtre, même si l'Espace 600 et le Théâtre Prémol sont des théâtres de proximité. Parfois les actions mises en place avec le FITA leur permettent d'appréhender ce lieu culturel, voire de découvrir son existence. L'idée aussi de plus en plus présente est de travailler en réseau, c'est-à-dire

⁹⁰ Communauté d'agglomération Grenoble-Alpes Métropole.

⁹¹ Secteur 6 de Grenoble comprenant les quartiers Arlequin et Baladins-Géants, formant la Villeneuve, et les quartiers Village Olympique et Vigny-Musset.

de concevoir des actions qui puissent regrouper différents partenaires. Cela permet de créer une dynamique locale plus importante, avec une plus grande visibilité, qui touche un plus grand nombre de personnes mixtes, car en lien avec différents partenaires. Cela peut donner envie sur le long terme aux professionnels de l'action sociale et culturelle du secteur de travailler souvent en lien, même si c'est déjà le cas pour un certain nombre qui constitue un noyau dur.

3.2.2. *Les différentes manières de mobiliser les habitants*

Pour chacun des spectacles, des rencontres, des ateliers, des stages, des débats, des expositions... sont proposés avec les habitants⁹².

Les temps de rencontre sont organisés en amont ou en aval avec les comédiens. Ils ont pour enjeux que les gens désacralisent l'image qu'ils peuvent avoir de l'artiste. Ces rencontres peuvent s'appuyer sur des repas préparés par les habitants eux-mêmes pour accueillir les troupes. Elles se prolongent par des échanges formels ou informels en lien avec l'équipe artistique et les questions soulevées par le spectacle. Elles peuvent s'accompagner aussi d'ateliers de pratiques artistiques, menées par les compagnies. Il peut s'agir aussi d'un échange, soit autour de la même pratique, avec l'idée d'approfondir et d'enrichir sa vision d'une pratique, soit autour de pratiques 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 une pratique qu'ils ont. Ces échanges peuvent donc être mutuels et enrichir aussi les artistes qui viennent en France. Par exemple, en lien avec des éducateurs de rue du CODASE, une grosse action avait été menée avec les Brésiliens de *Magie Noire*, qui ont rencontré lors d'une soirée des jeunes de quartier. L'idée était de valoriser les pratiques urbaines des jeunes des favelas et d'ici.

Préparés avec nos partenaires, 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. En fonction du public, les enjeux peuvent être d'ailleurs très différents.

⁹² Voir annexe 7 (exemples d'actions mises en place lors du FITA 2008).

En ce qui concerne les ateliers de pratique artistique, il existe deux cas de figure. Soit ils sont spécifiques. Cela signifie qu'ils sont organisés en lien avec un ou plusieurs partenaires, en direction d'un public ciblé à l'avance, que ces mêmes partenaires doivent mobiliser pour les faire venir. Soit il s'agit d'ateliers ouverts, permettant une véritable mixité sociale parmi les participants. La moitié des places sont par exemple souvent réservées aux partenaires, l'autre moitié étant ouverte au public. Dans ce second cas, ce sont en général des stages qui durent une demi-journée, voire une journée entière.

D'autres actions sont organisées en lien avec les spectacles, avec notamment des associations du collectif SSI. La pièce devient alors un appui pour l'organisation d'un débat sur une thématique plus large que le spectacle permet de soulever (Ex. : l'économie sociale et solidaire, le racisme, la place du travail dans nos vies, etc.). Des « personnes-ressources » sont présentes pour intervenir dans leur champ de connaissance et de compétence. Le débat prend néanmoins vraiment 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.

D'autres temps d'échanges plus construits ont lieu sous forme de forums participatifs. Pour leur organisation, le FITA travaille de manière étroite avec tous ses partenaires intervenant notamment dans le champ social. Ces forums sont pensés et organisés pour permettre la participation active et la contribution de tous. Ils sont aussi l'occasion d'une confrontation entre des populations qui ne se connaissent pas, des personnes aux origines sociales et culturelle souvent très diverses et aux réalités et contextes de vie très différents ayant rarement l'occasion de se côtoyer et d'échanger. Pour l'édition 2010, le festival renouvelle l'organisation d'un forum « théâtre et lien social », autour de la pratique de la création collective. Il consacre également un temps fort autour de la condition de la femme, intitulé « Cris de femmes ». Il accueille à cette occasion trois spectacles. Le premier, *L'errance est immobile*, est le fruit d'une collaboration entre une compagnie de théâtre et l'association Femmes SDF. Élaboré à partir de témoignages de femmes SDF ou en situation de grande précarité, il traite de la galère au féminin. Des Haïtiennes de l'Atelier Toto-B, qui étaient venues en 2008 pour présenter *Rara F Exhibition*, présenteront avec une compagnie française un spectacle-chantier autour du thème : « Femmes en situation de crise ». Pour donner lieu à ce spectacle, un gros travail a été

mené en Haïti comme en France, auprès de groupes de femmes. Enfin, un spectacle marocain, *Rouge + Bleu + Violet*, est également programmé. Il traite de la violence envers les femmes sous toutes ses formes. Des groupes de femmes sont mobilisés pour participer à ce temps fort. À la suite des spectacles, des échanges auront lieu autour d'un thème général sur la condition de la femme.

Les partenaires peuvent également se saisir du spectacle pour développer quelque chose d'annexe qui en prolongera la lecture : une exposition (de photos, d'œuvres plastiques, de textes,...) ou une projection de film. Un spectacle peut être également une vitrine pour faire découvrir un milieu associatif. Un stand d'information peut être tenu par une association par exemple avant le spectacle, pour sensibiliser le public à des thèmes spécifiques.

Le festival peut donner aussi l'opportunité à un groupe totalement extérieur à la troupe de s'exprimer, en lui proposant de faire la première partie par exemple. Il peut s'agir d'un groupe local de jeunes, qui font une démonstration de danse ou autres. En 2008, des demandeurs d'asiles avaient lu des témoignages avant un spectacle sénégalais sur l'immigration.

3.2.3. Le résultat : un public d'une rare mixité sociale et culturelle

Le FITA, grâce à la programmation qu'il développe et au travail d'action de proximité qu'il mène, parvient à mobiliser un public d'une rare mixité sociale, culturelle et générationnelle. Il touche à la fois un public habitué à fréquenter les théâtres (Espace 600 à Grenoble, Heure Bleue à Saint Martin d'Hères, Espace Paul Jargot à Crolles, etc.), mais aussi des jeunes, des habitants de quartiers populaires, des ruraux, des groupes de femmes, des personnes en situation d'exclusion sociale, etc.

Pour Laurent Poncelet, cela montre qu'il est possible d'atteindre de vrais résultats en termes de mixité dans le public, à condition d'en faire son enjeu essentiel et de tout mettre en œuvre, en lien avec des partenaires très différents, pour y parvenir. « *Suite notamment aux rencontres préparées et menées en amont, les représentations et ateliers accueillent un public très large, d'une diversité et mixité unique. Les résultats très positifs montrent si besoin que la démocratisation culturelle n'est pas un vain mot si elle se situe au cœur*

des enjeux du travail mené, avec ce que cela implique comme investissement et réflexion »⁹³. Voici la liste des éléments que la compagnie souligne pour expliquer les résultats obtenus :

- l'énorme travail qui est mené en amont avec tous nos partenaires,
- les rencontres et ateliers proposés en amont ou pendant le FITA,
- la politique tarifaire non prohibitive (prix des places à partir de 4 euros),
- le choix de programmation qui parle de notre monde d'aujourd'hui,
- l'ouverture aux formes culturelles très diverses pouvant mêler danse, musique et texte,
- la programmation d'équipes intéressées et motivées par la rencontre avec les habitants,
- les variétés d'approches pour toucher le public,
- l'attention aux contraintes pratiques et matérielles (garde des enfants, transports) avec des réponses proposées pour certains spectacles,
- le bouche à oreille.

Beaucoup de grosses structures culturelles touchent des subventions pour faire de la démocratisation culturelle, alors qu'elles n'en font pas vraiment. Leur activité relève davantage des relations publiques que de la véritable médiation culturelle. Certains peuvent avoir une sorte de quota de certaines catégories de la population qui doivent faire partie du public. Mais nous pouvons nous interroger sur la conviction profonde qu'elles peuvent avoir pour développer des actions envers un public très éloigné de la culture. Le FITA est dans une logique vraiment différente, car il cherche d'abord à aller vers ce public en difficultés, avant de solliciter un réseau très large de relations publiques. Si nous prenons le cas concret d'un centre social, si la compagnie parvient à faire venir au théâtre un groupe d'une dizaine de personnes, elle estime déjà le résultat très positif.

L'important pour mobiliser un public le plus large possible est vraiment de chercher à créer une dynamique locale, pour toucher beaucoup de groupes différents. C'est pour cela que le travail de proximité avec les habitants au sein de la compagnie prend du temps et exige l'emploi de deux personnes plusieurs mois avant le festival.

Ce n'est donc pas la création qui est mise au premier plan au sein de la compagnie Ophélie Théâtre, mais vraiment les questions de la sensibilisation à la culture et de la

⁹³ Voir site internet de la Compagnie Ophélie Théâtre.

réception des spectacles. Il arrive souvent que dans le cadre d'un festival, l'enjeu devienne que la population se rende au spectacle pour remplir la salle, et non dans une logique de partage et d'échanges. Les organisateurs ne créent pas les conditions de la rencontre entre les artistes et les habitants.

La Compagnie Ophélie Théâtre souhaite que le maximum de personnes viennent car elle est bien évidemment dans une logique d'accès de tous à la culture. Remplir la salle est plus une fierté d'avoir réussi à inciter beaucoup de gens à venir, que de pouvoir réaliser des profits. En effet, un tarif de 4€ est accordé aux partenaires afin que le prix des places ne soit en aucun cas prohibitif. Laurent Poncelet nous a même expliqué qu'il était arrivé plusieurs fois que la compagnie ne demande qu'un euro symbolique à des personnes vraiment en difficultés financières. Un pass par ailleurs pour plusieurs spectacles à un tarif vraiment très avantageux est également proposé pour inciter des habitants à venir plusieurs fois voir des spectacles du FITA. Bien sûr, un travail de relations publiques est réalisé pour faire venir du public, car le festival est bien obligé d'équilibrer ses charges et ses produits.

3.2.4. Une mobilisation sur le long terme ?

La compagnie Ophélie Théâtre travaille avec un nombre très important de partenaires, pour mettre en place un nombre d'actions qui est, lui aussi, très important. Elle désire être présente sur beaucoup de territoires à la fois. Les actions ne sont proposées que dans le cadre du festival, en rapport avec les spectacles. Elles sont donc ponctuelles. Une fois le FITA passé, même si des bilans sont faits de chaque action, y compris par les partenaires, il n'y a pas de véritable suivi. Il est ainsi facile de dire combien de personnes sont touchées, quantitativement parlant, mais il est moins évident pour la compagnie d'évaluer l'impact concret que peuvent avoir ces actions sur le long terme.

Ceci est d'autant plus compliqué que les partenaires ne suivent pas forcément un groupe dans son ensemble et connaître le parcours de chaque individu est très compliqué. Mais ils travaillent toujours directement en lien avec les habitants et peuvent leur proposer toute l'année des sorties au théâtre et des ateliers. Dans une certaine mesure, ils peuvent savoir quel impact individuel ce genre d'actions peut avoir sur leurs publics. Par ailleurs, le FITA ne touche pas les mêmes groupes de personnes d'une édition à une autre (cela

peut se produire néanmoins). En général, les mêmes partenariats sont reconduits d'une édition à une autre, même si en fonction de la programmation, la compagnie en recherche souvent d'autres.

En outre, le cadre d'un festival limite la mobilisation des habitants sur le long terme. C'est par le biais des ateliers théâtres que la compagnie mène à l'année un travail de proximité avec des publics fragilisés, ou lorsque la tournée d'un spectacle (comme *Magie Noire* en mai 2010) est prévue. L'impact analysé est donc l'impact immédiat. Par exemple, des groupes rencontrent des artistes pour échanger autour de réalités de vie, ou autour du spectacle, ou encore autour d'une pratique. Est-ce que cela leur donne envie d'aller voir le spectacle ? Qu'est-ce que la rencontre leur a apporté ? Leur a-t-elle donné des envies particulières ? Comment ont-ils reçu le spectacle ? Est-ce qu'ils l'ont aimé ? Est-ce qu'ils ont éprouvé le désir, suite à ça, de découvrir d'autres compagnies pendant le festival ? Est-ce que cela a suscité une envie de retourner plus tard au théâtre ? etc. Voici le genre de questions que l'on peut se poser au moment des bilans. Et les partenaires sont sollicités pour aider la compagnie à y répondre.

Des points sont malgré tout très positifs. Si les partenaires parviennent à faire venir des groupes, c'est que l'appréhension de la venue au théâtre, et la peur ne pas aimer le spectacle est quand même dépassée. Le FITA réussit en cela à montrer que la culture peut être accessible à tous et qu'elle peut être une fenêtre ouverte sur le monde et d'autres réalités, ailleurs. Des retours sur les rencontres en elles-mêmes avec les artistes peuvent être très positifs également. Cela peut impulser des projets comme le fait d'aller dans tel pays par exemple, ou l'envie de commencer une pratique artistique comme le théâtre. Certains vont effectivement voir d'autres spectacles du FITA. Tout cela est très encourageant mais la compagnie n'a pas toujours ce genre d'informations.

Il faut de toute manière faire un choix. Soit on cherche à « balayer » un réseau très large pour toucher le plus de personnes possible, soit on se limite à un nombre restreint d'actions dont on peut suivre l'évolution. Ophélie théâtre est une compagnie de théâtre avant tout, donc axée sur la création, qui a choisi la première option. Son activité principale correspond aux ateliers de création collective que Laurent Poncelet anime toute l'année. Le FITA, lui, n'est organisé que tous les deux ans, en raison du lourd investissement que son organisation demande. Les habitants sont par ailleurs mobilisés

aussi autour des créations collectives et des créations montées à l'étranger et diffusées en France⁹⁴. Si le FITA Rhône-Alpes choisit d'éparpiller autant d'actions sur le territoire, et d'en faire de plus en plus à chaque édition, c'est sûrement par volonté aussi d'acquérir une plus grande visibilité sur le département et la région. En effet, le FITA fait aussi le choix de s'étendre géographiquement.

⁹⁴ La tournée des Brésiliens de Magie Noire de fin avril à fin mai a donné lieu à une grande quantité d'actions notamment en lien avec des jeunes.

CONCLUSION

Le théâtre-action souhaite rapprocher théâtre et population. Il le fait de deux manières : soit par le biais des créations collectives, soit par le biais du travail de proximité mis en place autour des créations autonomes. Il joue ainsi sur deux tableaux : en pensant en termes d'habitants, il se place dans une logique où il souhaite toucher les gens tels qu'ils sont. En pensant en termes de publics, il se situe dans une logique d'offre et d'accès à la culture pour les personnes qui en sont le plus éloignées.

Nous avons évoqué tout d'abord dans le présent mémoire en quoi le théâtre-action pouvait être considéré comme du théâtre social. L'importance qu'il accorde au processus de création avec des personnes en situation de fragilité sociale lui donne sans conteste cette qualité de théâtre social. Et c'est ce qui le distingue d'emblée du théâtre traditionnel, qui, lui, donne la primauté à la qualité artistique (qui devient une fin en soi), et ne propose pas d'action participative aux habitants, encore moins aux personnes socialement et culturellement défavorisées.

En tant que mouvement cherchant la participation de personnes défavorisées à la production culturelle, le théâtre-action est associé à la notion de démocratie culturelle. Son objectif est de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, et de favoriser l'expression des minorités culturelles. Ce que défend le théâtre-action, c'est une culture populaire qui ne soit pas conçue comme une culture au rabais, à destination des décervelés, ni comme une sous culture, mais bien au contraire comme un théâtre de qualité. Il démontre que le travail avec des personnes exclues, voire marginalisées, n'est pas incompatible avec une réelle exigence artistique. Les créations autonomes s'inscrivent dans la même logique que les créations collectives montées avec des non-professionnels, à savoir qu'elles proposent un théâtre qui soit proche de la population et de ses problématiques, car relié à la réalité concrète des gens, y compris les plus défavorisés, à qui il propose une représentation où ils peuvent se reconnaître.

C'est pourquoi, en général, le théâtre-action ne crée pas à partir d'un texte d'auteur existant. Les créations collectives partent d'une matière brute, du vécu et de l'histoire de chacun. Les créations autonomes peuvent être issues d'un travail de proximité avec les habitants, mais cela n'est pas nécessaire. Elles ont toutes en revanche comme point commun le fait d'interroger le monde d'aujourd'hui, d'être liés à des sujets d'actualité et des thèmes forts, de dénoncer et de remettre en question les rapports de force et les

différentes formes de domination qui existent aujourd'hui, de faire réagir le spectateur pour qu'il sorte de l'état passif dans lequel le théâtre traditionnel le contraint parfois. Et tous ces éléments et bien d'autres font que le théâtre-action a une dimension politique incontestable et fondamentale.

Tous les gens du monde du théâtre au XXe siècle qui ont réfléchi aux conditions qui devaient être celles d'un théâtre populaire ont réfléchi à la question du répertoire. Certains, comme Vilar, pensent qu'il faut tout mettre en œuvre pour que les classes populaires accèdent à la même culture que l'élite et aillent voir des classiques au théâtre. D'autres, au contraire, ont vivement critiqué le fait qu'aucun auteur n'avait réellement écrit pour le peuple, et que le théâtre existant n'était pas fait pour lui. Le théâtre institutionnel ou dominant devrait, par nature, être populaire. Mais en vérité, il a été trop longtemps tenu éloigné de sa base populaire. Le théâtre-action affirme sa volonté d'être critique, de rechercher du sens et de ne rien ignorer des enjeux de vie de ceux qu'on peut surnommer les « gens de peu ». Dans le cas de la création collective, nous avons vraiment un théâtre fait par le peuple et pour le peuple, dans lequel peuvent se reconnaître ceux qui jusque-là étaient exclus de la culture.

L'analyse du travail réalisé par la compagnie Ophélie Théâtre, avec le FITA Rhône-Alpes, nous montre qu'avec un investissement suffisant, il est possible de mobiliser un public populaire, large, composé de différentes catégories de la population, autour des créations autonomes et des créations collectives.

L'action participative que le théâtre-action propose aux personnes socialement et culturellement défavorisées peut être considérée comme une autre manière d'établir la relation avec une population. En d'autres termes, le théâtre-action peut amener les gens vers l'art par le biais d'un processus de démocratie culturelle. Ainsi, les deux logiques d'action que sont la démocratisation culturelle et la démocratie culturelle – opposées dans l'histoire du ministère de la culture – peuvent être complémentaires dans la démarche du théâtre-action, à condition de ne plus concevoir la démocratisation culturelle comme une nécessité d'amener toutes les catégories de la population vers la culture dominante.

Le théâtre-action souhaite toucher les gens qui sont éloignées de la culture. Mais son objectif n'est pas simplement de les emmener au théâtre. Il souhaite bousculer le spectateur, le pousser à réagir, à se situer dans le monde, à acquérir des prises sur la réalité, à lutter. Plus qu'un théâtre populaire, le théâtre-action est un retour à l'essence même du théâtre. Il lui redonne son rôle originel, à savoir être la source et le ferment d'une culture populaire du débat public. Le théâtre-action est un théâtre politique où chacun a sa part et entend se retrouver, où ceux qui étaient exclus et condamnés à l'oubli peuvent participer à la vie de la cité. Le théâtre-action est un art démocratique en quelque sorte. Une contre-culture pour un contre-public.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Théâtre et théâtre action

IVERNEL, Philippe et EBSTEIN, Jonny, (réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983

Le théâtre d'intervention aujourd'hui, (études réunies par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo et présentées par Henry Ingberg), Louvain-la-Neuve (Belgique), Études Théâtrales n°17, 2000

MEYER-PLANTUREUX, Chantal (dir.), *Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux*, Paris, Complexe, coll. « Le théâtre en question », 2006

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2007

RAUCH, Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008

Théâtre action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences (ouvrage collectif coordonné par Paul Biot), Cuesmes (Belgique), Éditions du cerisier, coll. « Place Publique », 1996

Théâtre action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s) (ouvrage collectif coordonné par Paul Biot), Cuesmes (Belgique), Éditions du cerisier, coll. « Place Publique », 2006

Théâtre et Développement. De l'émancipation à la résistance (ouvrage pluriel), Bruxelles, Éditions Colophon, coll. « Essais », 2004

Politiques culturelles

CAUNE, Jean, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG, 1992

CAUNE, Jean, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, coll. « Art, culture, publics », 2006

JEANSON, Francis, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973

POIRRIER, Philippe, *L'État et la Culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 2006 (deuxième édition)

ARTICLES

BIOT, Paul, ROUX, François et VIGE, Hata, « Agir avec le théâtre, le théâtre-action », in *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandre, 1995-2005*, Paris, Cassandre-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006

BRAHY, Rachel, « Le théâtre-action, expression des minorités... », in *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 ? », in *Scènes*, N°25 (Culture d'« en bas »), 2009

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

CAUNE, Jean, « Pouvoir culturel, pouvoir esthétique. Quelle place pour l'art dans les politiques culturelles ? », septembre 2006 (consultable sur le site internet http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2006-supplement/Caune/index.php)

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

PONCELET, Laurent, « Agir par le théâtre », in *Cassandra/Horschamp*, N°69, Printemps 2007, p.89

PONCELET, Laurent, « Renaissance du théâtre action à Grenoble », (document numérique disponible sur le site internet de la compagnie Ophélie Théâtre : <http://opheliatheatre.fr/document/publicationsetautresdocs/articlecassandra.pdf>)

MÉMOIRES

STIER, Hanna, *Le Festival International de Théâtre Action à Grenoble*, mémoire professionnel de Master 2 « Direction de Projets culturels », Institut d'études politiques de Grenoble, 2008 (dir. Philippe TEILLET)

BACHELOT, Marine, *Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique, et Italie*, mémoire de DEA de Lettres Modernes, Université Rennes 2, octobre 2002 (dir. Didier PLASSARD)

AUTRES SOURCES ÉCRITES

Textes officiels

Arrêté d'application au théâtre-action du Décret des Arts de la Scène, du 25 mars 2005

Circulaire de la Communauté française de Belgique, relative à la reconnaissance et au subventionnement du théâtre-action, du 6 juin 1984 (extraits in *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales n°17, 2000, pp. 38-41)

La déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 (in JEANSON, Francis, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973, pp.119-123)

Documents internes de la Cie Ophélie Théâtre

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)

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/Relationstumultueusesentreartetsocial.pdf>)

Lexique de termes

Lexique sur la médiation culturelle et la politique de la ville (document numérique disponible sur le site internet <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/index.html>)

AUTRES SOURCES ORALES

Entretien avec Laurent Poncelet sur l'histoire de la compagnie Ophélie Théâtre et du FITA Rhône-Alpes, réalisé le 13 juillet 2010

SITES INTERNET

Site internet de la Cie Ophélie Théâtre, organisatrice du FITA Rhône-Alpes :
<http://www.opheliatheatre.fr/>

Site internet du Centre de Théâtre-Action:
<http://www.theatre-action.be/theatreressistance>

Site internet du théâtre de l'Arcane, organisateur du FITA Marseille :
<http://www.theatre-arcane.fr/>

Site internet du Créarc :
<http://www.crearc.fr>

TABLE DES MATIÈRES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	1
INTRODUCTION	2
PREMIÈRE PARTIE	7
I. UN THÉÂTRE QUI NE VEUT PAS RESTER NEUTRE, À LA CROISÉE DE L'ART ET DU SOCIAL	
1. UNE DÉFINITION DIFFICILE.....	8
1.1. <i>L'apparition du terme et la création du mouvement</i>	8
1.1.1. Vie et mort du théâtre-action à Grenoble	8
1.1.2. La création du mouvement en Belgique francophone.....	9
1.2. <i>Pourquoi il n'existe pas de définition stricto sensu</i>	11
1.2.1. Des interprétations différentes voire contradictoires	11
1.2.2. Une notion qui évolue.....	12
1.3 <i>Des enjeux communs</i>	13
1.3.1. La création théâtrale collective comme fondement	13
1.3.2. Les missions.....	13
2. UN THÉÂTRE SOCIAL.....	15
2.1. <i>Un débat tenace : l'opposition entre l'art et le social</i>	15
2.1.1. De la prétendue inutilité de l'art	15
2.1.2. L'art et le social : un enrichissement mutuel	16
2.2. <i>Pourquoi la démarche de création collective se situe entre l'art et le social</i>	17
2.2.1. Les créations collectives ou une manière de rendre la parole à des gens marginalisés	17
2.2.2. L'importance du processus de création	18
2.2.3. Une création proche des gens.....	19
2.2.4. La création de lien social par le biais du théâtre	19
2.2.5. Le théâtre-action : art ? social ? les deux ?	21
2.3. <i>La prise en considération du (non-)public</i>	23
2.3.1. La mise en relation avec le public intégrée au processus de création	23
2.3.2. La question de la diffusion	24
3. UN « SOUS-THÉÂTRE » ?.....	26
3.1. <i>Les créations collectives</i>	26
3.1.1. Est-ce bien de l'art ?.....	26
3.1.2. La question du statut des participants aux ateliers de théâtre : ni professionnels, ni amateurs	27
3.2. <i>L'importance de l'esthétique</i>	28
3.2.1. L'importance politique de l'esthétique	28
3.2.1. L'esthétique du théâtre-action	29

DEUXIÈME PARTIE 31

II. UNE CONTRE CULTURE ?

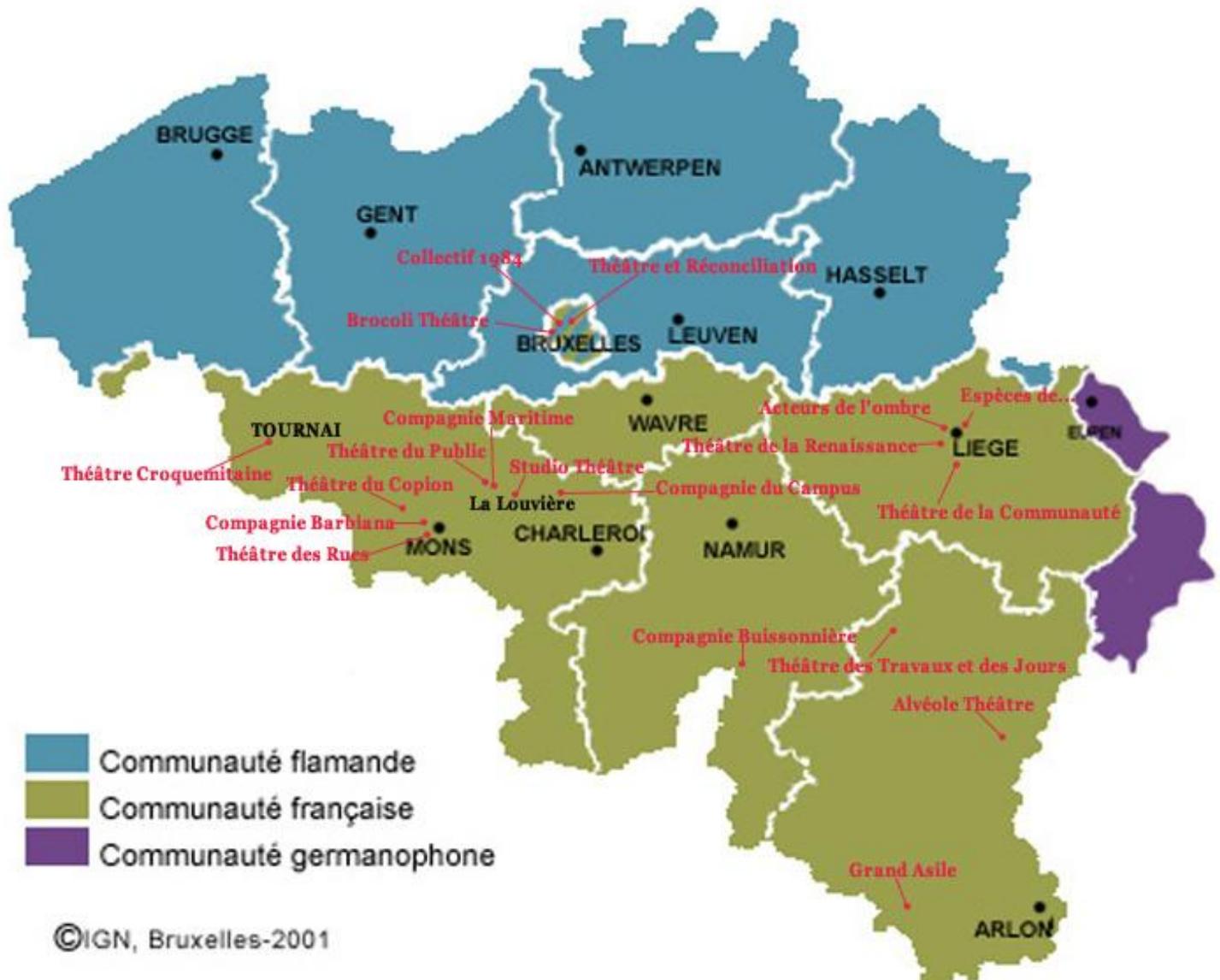
1. UN THÉÂTRE NÉ DU CONSTAT D'ÉCHEC DE LA DÉMOCRATISATION CULTURELLE.....	32
1.1. <i>La démocratisation culturelle de 1900 à 1968</i>	32
1.1.1. À la recherche d'un théâtre populaire	32
1.1.2. Les logiques d'action du ministère de 1959 à 1968	34
1.2. <i>Mai 68 et le théâtre</i>	36
1.2.1. Contexte de rédaction de la déclaration de Villeurbanne	36
1.2.2. Un constat d'échec des politiques de démocratisation culturelle	37
1.3. <i>Nécessité d'une intervention</i>	39
1.3.1. De nouveaux enjeux après 1968	39
1.3.2. Création de formes de théâtre revendicatrices	40
1.3.3. Le théâtre d'intervention	44
1.3.4. Théâtre-action ou théâtre d'intervention ?	46
2. UN THÉÂTRE POLITIQUE.....	48
2.1. <i>Un théâtre qui interroge le monde d'aujourd'hui</i>	48
2.1.1. Un reflet de la société	48
2.1.2. Un lieu de dénonciation et de remise en question	49
2.2. <i>Un théâtre en résistance pour provoquer des changements dans la société</i>	51
2.2.1. Pour faire (ré)agir	51
2.2.2. Pour favoriser l'expression des minorités culturelles	52
2.2.3. Pour lutter contre l'exclusion et pour favoriser l'intégration dans la sphère publique	53
2.2.4. L'engagement international du théâtre-action.....	54
3. POUR UN « CONTRE-PUBLIC ».....	55
3.1. <i>Démocratisation et démocratie culturelle : contradiction des deux notions</i>	56
3.1.1. La démocratisation culturelle : une volonté d'accès de tous à une culture « légitime ».....	56
3.1.2. La démocratie culturelle : une culture de la démocratie	57
3.2. <i>Une conception différente de la démocratisation culturelle</i>	58
3.2.1. Un enjeu différent que le simple élargissement des publics	58
3.2.2. Une conception différente de la culture dans le théâtre-action.....	60
3.2.3. La démocratie culturelle comme condition d'accès à la démocratisation culturelle dans la démarche de théâtre-action ?	60
3.2.4. Une contre-culture ?	61
3.3. <i>D'un « non-public » à un « contre-public »</i>	61

TROISIÈME PARTIE.....	63
III. LE FITA RHÔNE-ALPES : EXEMPLE D'UN TRAVAIL DE PROXIMITÉ AVEC LES HABITANTS	
1. LA COMPAGNIE OPHÉLIA THÉÂTRE.....	64
1.1. <i>La création collective comme point de départ</i>	64
1.1.1. Les ateliers théâtre menés à l'année comme activité principale	64
1.1.2. Un long processus de création garant de la force artistique	66
1.1.3. La diffusion des créations collectives	66
1.2. <i>Les créations autonomes et les créations montées à l'étranger</i>	67
1.2.1. Les créations autonomes montées avec des équipes professionnelles	67
1.2.2. Les créations professionnelles montées à l'étranger	67
1.2.3. Des enjeux similaires	68
2. LE FITA RHÔNE-ALPES.....	69
2.1. <i>Renaissance du théâtre-action à Grenoble</i>	69
2.1.1. La mise en lien de la Compagnie Ophélie Théâtre avec le CTA belge	69
2.1.2. La création du FITA à Grenoble, puis en Rhône-Alpes	69
2.1.3. La spécificité aujourd'hui du FITA Rhône-Alpes	70
2.2. <i>Les enjeux du FITA Rhône-Alpes</i>	72
2.2.1. Une programmation riche	72
2.2.2. Un temps consacré aux créations collectives aussi	73
2.2.3. La mobilisation des habitants au cœur du projet	74
3. LES ACTIONS DE PROXIMITÉ AVEC LES HABITANTS.....	75
3.1. <i>Principes d'action</i>	75
3.1.1. Amener les publics éloignés de la culture au théâtre	75
3.1.3. Créer un espace d'échanges et de rencontres entre théâtre et population.....	75
3.2. <i>La mobilisation d'un réseau très large de partenaires</i>	76
3.2.1. Les différents types de partenaires mobilisés.....	76
3.2.2. Les différentes manières de mobiliser les habitants.....	82
3.2.3. Le résultat : un public d'une rare mixité sociale et culturelle	84
3.2.4. Une mobilisation sur le long terme ?	86
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE.....	93
TABLE DES MATIÈRES.....	98
TABLE DES ANNEXES	102

TABLE DES ANNEXES

- **Annexe 1** : Carte de localisation des compagnies de théâtre-action en BelgiqueI
- **Annexe 2** : Circulaire de la Communauté française de Belgique, relative à la reconnaissance et au subventionnement du théâtre-action, du 6 juin 1984 (extraits)II
- **Annexe 3** : Déclaration de Villeurbanne du 25 mai 1968 (extrait)VI
- **Annexe 4** : Article de Laurent Poncelet « Agir par le théâtre »IX
- **Annexe 5** : Entretien avec Laurent Poncelet sur l'histoire de la compagnie Ophélie Théâtre et du FITA Rhône-Alpes, réalisé le 13 juillet 2010XI
- **Annexe 6** : Liste de tous les partenaires du FITA 2008XVI
- **Annexe 7** : Exemples d'actions menées lors du FITA 2008.....XVII
- **Annexe 8** : Programmation du FITA 2010XIX

Annexe 1 : Carte de localisation des compagnies de théâtre-action en Belgique



Annexe 2 : Circulaire de la Communauté française de Belgique, relative à la reconnaissance et au subventionnement du théâtre-action, du 6 juin 1984 (extraits)

Circulaire de l'Exécutif de la Communauté française relative au subventionnement des compagnies de théâtre-action (Circulaire 84/4, extrait)

Approche générale

Le statut du théâtre-action

Depuis plusieurs années, on est amené à constater l'extension prise dans le domaine culturel par la démarche de groupes développant une pratique de ce qu'il est convenu d'appeler «de théâtre-action».

Cette extension s'est traduite, en ce qui concerne le Ministère de la Communauté française, par un accroissement très sensible du nombre de groupes aidés développant ce type d'action.

En effet, il y a quelques années, le théâtre-action relevait d'un domaine quasi expérimental. Il a atteint aujourd'hui une existence spécifique et autonome et fait désormais partie des pratiques établies du champ de l'action socio-culturelle.

Les très nombreuses sollicitations - émanant tant des institutions culturelles que des mouvements volontaires, groupes ou organisations de travailleurs - dont sont l'objet les groupes de théâtre-action ainsi que le volume sans cesse croissant des activités qu'ils déploient et du public qu'ils rencontrent en sont les signes les plus marquants.

Jusqu'en 1981, la plupart de ces groupes ont été aidés par le Département par le biais d'un système de conventionnement dont la caractéristique essentielle est de soutenir l'expérimentation.

La présente réglementation vise donc à la fois à définir de manière claire la spécificité de la pratique du théâtre-action et à établir les normes et les modalités de son subventionnement.

Cette réglementation a été préparée par un groupe de travail qui comprenait notamment des membres des différentes compagnies reconnues à ce jour.

Spécificité de la démarche

La pratique de l'art en général vise traditionnellement à présenter à un public des réalisations dans le but de l'interpeller, de questionner sa sensibilité, de susciter chez lui une réaction particulière, voire une modification de son

attitude. Dans ce sens, le théâtre-action s'inscrit directement dans cette pratique artistique et créatrice.

Mais la présente circulaire fait également apparaître l'existence d'une autre pratique, spécifique au théâtre-action, appelée ici l'action participative. Cette démarche, complémentaire à la première, comprend, dans son principe, *une autre manière d'établir la relation avec une population*. Dans cette optique, c'est la notion même du public qui s'en trouve alors modifiée : le public d'une compagnie de théâtre-action, ce ne sont pas seulement les spectateurs qui assistent aux représentations; ce sont aussi les «acteurs» eux-mêmes, c'est-à-dire les personnes qui ont, à travers ce travail participatif, conçu et élaboré elles-mêmes les spectacles qu'elles représentent.

La caractéristique fondamentale de cette pratique, c'est donc cette dimension qui associe le «public» à l'intégralité du développement de l'action en le maintenant en permanence dans une situation active de réflexion et de création.

L'ensemble des éléments qui constituent l'acte de création dans le domaine du «théâtre dramatique» s'en trouvent dès lors profondément transformés : le spectacle n'est plus l'unique objectif, c'est aussi le moment de communication du résultat d'un travail collectif. L'important est donc autant ce qui précède ce moment que ce moment lui-même. De même, les instruments d'appréciation et d'évaluation seront eux aussi très différents : on parlera autant de la portée, de la résonance d'une action menée par rapport aux publics concernés ou de la qualité de cette communication que de la maîtrise d'un art.

Comme on pourra s'en rendre compte, l'objectif essentiel est d'abord et avant tout de valoriser des cultures souvent ignorées, d'en développer l'existence et d'en permettre l'expression. On peut ainsi affirmer, tant par le public qu'il rencontre que par la démarche qu'il lui propose, que le théâtre-action se trouve aujourd'hui au croisement des voies de ce qu'il est convenu d'appeler l'action socio-culturelle et de la création théâtrale.

Dispositions administratives : conditions d'agrément

Article 1. Objectifs généraux

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 celles-ci.

Article 2. Les pratiques

1. Le groupe de théâtre-action, c'est-à-dire les participants effectuant de manière régulière un travail professionnel ou bénévole, doit consacrer la plus grande partie de son temps d'activité à la pratique d'une action théâtrale de type participatif. Par action théâtrale de type participatif, on entend une action visant à développer au sein de groupes formels ou informels dont la pratique théâtrale ne constitue pas l'objectif essentiel, une démarche de réflexion liée à leurs propres préoccupations et leur permettant d'exprimer eux-mêmes cette réflexion par le biais de productions théâtrales écrites et réalisées collectivement.

2. Parallèlement à cette démarche, le groupe de théâtre-action mène, s'il le souhaite, un travail de création autonome. Par création autonome, on entend celle qui est réalisée d'une manière collective et jouée par le groupe de théâtre-action lui-même. Cette activité est directement liée, tant sur le plan des contenus abordés qu'au plan de la forme, au travail participatif et comporte une analyse des situations ou des mécanismes qui interviennent dans la vie quotidienne du public auquel ces créations sont destinées.

3. Les représentations des créations autonomes ou participatives doivent notamment favoriser le contact entre le groupe et le milieu concerné par l'action. Elles doivent également avoir pour but d'y développer un processus de réflexion et, en servant d'illustration, d'y promouvoir le développement de l'action participative. À ce titre, elles utiliseront des moyens techniques et formels adaptés aux lieux effectivement fréquentés par ce public.

4. La pratique du théâtre-action implique le développement d'une action avec des couches d'un public socialement et culturellement défavorisé et en liaison directe avec les problèmes d'une région ou d'un corps social déterminés. Dans ce sens, l'intégration du groupe à son milieu de travail est prépondérante.

5. Le travail du groupe de théâtre-action peut également comporter, en liaison directe avec l'action théâtrale, le développement d'activités parallèles de formation, de diffusion et d'animation culturelles et ce d'une manière privilégiée en collaboration avec les groupes formels ou informels liés au monde du travail. Ces activités doivent notamment viser à renforcer l'intégration du groupe dans son milieu et à y promouvoir les pratiques théâtrales.

De la même manière, le groupe de théâtre-action peut occasionnellement recourir à d'autres supports d'expression. Dans ce cas, les objectifs et les méthodes doivent correspondre à ceux utilisés dans le travail théâtral participatif ou autonome.

Article 3. Gestion et fonctionnement

1. Le groupe de théâtre-action a une dénomination précise et, au minimum, un règlement d'ordre intérieur excluant tout but de lucre.

2. Afin de garantir au groupe de théâtre-action la libre détermination de ses objectifs et des moyens à mettre en œuvre, celui-ci doit comporter un organe collectif de gestion et de direction défini. Cet organe de direction est seul habilité à prendre toutes les décisions tant en ce qui concerne les orientations générales du groupe que les choix d'ordre esthétique ou financier.

3. Cet organe de direction est composé exclusivement de personnes qui participent, de manière concrète, directe et régulière, à titre bénévole ou rémunéré, aux activités de création théâtrale de type participatif ou autonome ainsi qu'aux tâches techniques et administratives.

Au sein de cet organe, les décisions sont prises par les membres présents - à l'exclusion de tout mandat de représentation - à la majorité absolue, chaque membre disposant d'une voix.

Article 4. Évaluation de l'action

1. Outre cet organe de gestion et de direction, le groupe de théâtre-action est tenu de mettre en place un organe permanent d'évaluation appelé «Conseil d'évaluation».

2. Ce Conseil d'évaluation est composé :

- a) des membres du groupe lui-même ou, d'une manière plus large, de personnes participant à son action.
- b) de personnes choisies par le groupe pour leur compétence particulière dans le domaine du théâtre-action ou leur connaissance de l'action développée.
- c) de représentants du Ministère de la Communauté française.

3. Ce Conseil a une fonction interne et d'ordre purement pédagogique. Celle-ci consiste à susciter, à promouvoir et à organiser l'évaluation régulière, au sein du groupe lui-même, du travail accompli en veillant à la cohérence des objectifs poursuivis et des moyens utilisés et en proposant au groupe des éléments lui permettant de progresser dans son action.

Annexe 3 : Déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 (extrait)

Les directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne, le 25 mai 1968, déclarent :

Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. Çà et là, toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher à l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple "diffusion" des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints d'y participer à la production des biens matériels mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de sa démarche générale. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion.

D'un seul coup la révolte des étudiants et la grève des ouvriers sont venues projeter sur cette situation familière et plus ou moins admise, un éclairage particulièrement brutal. Ce que nous étions quelques-uns à entrevoir, et sans trop vouloir nous y attarder, est devenu pour tous une évidence : le viol de l'événement a mis fin aux incertitudes de nos fragiles réflexions. Nous le savons désormais, et nul ne peut plus l'ignorer : la coupure culturelle est profonde, elle recouvre à la fois une coupure économique-sociale et une coupure entre générations. Et dans les deux cas, c'est - au plan qui nous concerne - notre attitude même à l'égard de la culture qui se trouve mise en question de la façon la plus radicale. Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise.

Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un "non ?public" : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas.

Parallèlement, il y a un enseignement officiel de plus en plus sclérosé, qui n'ouvre plus aucune perspective de culture, en quelque sens que ce soit ; et il y a une quantité croissante de jeunes qui refusent de s'intégrer à une société aussi peu apte à leur fournir la moindre chance de devenir, en son sein, de véritables adultes.

La fonction même qui nous a été assignée nous impose, sur ces deux plans, de nous considérer comme responsables à l'égard d'une situation que nous n'avons certes pas voulue, et que nous avons souvent dénoncée, mais dont il nous incombe en tout cas d'entreprendre au plus tôt la transformation en usant de tous les moyens compatibles avec notre mission.

Or le premier de ces moyens, celui qui commande l'usage de tous les autres, ne dépend que de nous : à cette impasse radicale dans laquelle se trouve aujourd'hui la culture, seule une attitude radicale peut en effet s'opposer avec quelque chance de succès. A la conception traditionnelle dont nous avons été jusqu'ici plus ou moins victimes, il convient de substituer sans réserve et sans nuance, tout au moins dans un premier temps, une conception entièrement différente qui ne se réfère pas a priori à tel contenu préexistant mais qui attend de la seule rencontre des hommes la définition progressive d'un contenu qu'ils puissent reconnaître. Car il est maintenant tout à fait clair qu'aucune définition de la culture ne sera valable, n'aura de sens, qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le "non-public" y pourra trouver l'instrument dont il a besoin, et ce que nous pouvons déjà tenir pour assuré, c'est qu'elle devra par conséquent lui fournir - entre autres choses - un moyen de rompre son actuel isolement, de sortir du ghetto, en se situant de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées.

C'est pourquoi tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce "non-public", des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité.

C'est pourquoi nous refusons délibérément toute conception de la culture qui ferait de celle-ci l'objet d'une simple transmission. Non point que nous tenions pour nul, ou contestable en soi, cet héritage sans lequel nous ne serions peut-être pas en mesure d'opérer sur nous-mêmes, aujourd'hui, cette contestation radicale : mais parce que nous ne pouvons plus ignorer que, pour la très grande majorité de nos contemporains, l'accès à cet héritage passe par une entreprise de ressaisissement qui doit avant tout les mettre en mesure d'affronter et de pratiquer de façon de plus en plus efficace un monde qui, de toute façon, n'a pas la moindre chance de s'humaniser sans eux.

C'est avec eux, au-delà du public que nous avons déjà réuni, que nos diverses entreprises doivent nous permettre d'établir des rapports, et cette urgence-là doit infléchir de façon décisive l'ensemble de notre action. Si le mot de culture peut encore être pris au sérieux, c'est dans la mesure où il implique l'exigence d'une intervention effective tendant à modifier les rapports actuels entre les hommes, et, par conséquent, d'une enquête active

entreprise de proche en proche en direction de tous : c'est-à-dire, enfin, une authentique action culturelle.

Nous ne sommes ni des étudiants ni des ouvriers, et nous ne disposons d'aucun pouvoir de pression qui soit d'ordre numérique : la seule justification concevable de notre existence publique et de nos exigences réside dans la spécificité même de cette fonction de mise en rapport et dans l'actuelle mise en lumière du contexte social où nous avons à l'exercer. Mais une telle fonction se condamnerait d'emblée à demeurer impraticable si les moyens lui étaient refusés de s'affirmer créatrice dans tous les domaines qui sont de son ressort. Parler de culture active, c'est parler de création permanente, c'est invoquer les ressources mêmes d'un art qui est sans cesse en train de se faire. Et le théâtre, à cet égard, apparaît aussitôt comme une forme d'expression privilégiée parmi toutes les formes d'expression possibles, en tant qu'il est une œuvre humaine collective proposée à la collectivité des hommes.

C'est pourquoi nous tenons à affirmer, au principe même de nos diverses entreprises, la nécessité d'une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle. Car la première a sans doute besoin de la seconde pour pouvoir s'adresser de plus en plus réellement à cette collectivité humaine qu'elle vise ; mais la seconde a pareillement besoin de la première, dans la mesure où une certaine dramatisation ou théâtralisation, non mystifiante, des contradictions qui hantent l'homme peut considérablement favoriser la conscience qui en est prise au sein d'une société donnée.

Nous nous engageons donc à maintenir en toute circonstance ce lien dialectique entre l'action théâtrale (ou plus généralement artistique) et l'action culturelle, afin que leurs exigences respectives ne cessent pas de s'enrichir mutuellement, jusque dans les contradictions mêmes qui ne manqueront pas de surgir entre elles.

Telle est la seule base sur laquelle nous pouvons désormais envisager la poursuite de nos efforts. Mais il reste que les modalités d'application de cette orientation fondamentale devront être définies en liaison étroite avec les intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire : d'une part avec les personnels de nos entreprises respectives et d'autre part avec les différents secteurs de la population, le "non-public" (à travers les relais de tous ordres qui, de proche en proche, nous permettent d'accéder à lui), les étudiants et le public déjà constitué.

A ce degré de lucidité où nous voici contraints, sous la pression des secteurs les plus dynamiques de la collectivité, qui ne tiendrait pour scandaleux qu'au niveau même de nos activités dites "culturelles" la culture, précisément, ne retrouve pas le pouvoir de contestation positive qui a toujours été le signe de sa vitalité ?

Ce sont les moyens de ce pouvoir qu'au nom de tous il nous faut maintenant exiger, si nous ne voulons pas être contraints de trahir, ou d'abandonner, la cause même qui nous a été officiellement confiée.

Annexe 4 : Article de Laurent Poncelet « Agir par le théâtre », 2006

AGIR PAR LE THEATRE

FITA Rhône-Alpes 2006 (festival international de théâtre action) et le travail de la Compagnie Ophelia Théâtre

*Par Laurent PONCELET, metteur en scène et directeur artistique
de la Compagnie Ophelia théâtre et du FITA Rhône-Alpes 2006*

Le Festival International de Théâtre Action (FITA) en est à sa troisième édition à Grenoble. Il rassemble aujourd'hui sur un mois, à Grenoble, en Isère et en région Rhône-Alpes, des spectacles venus d'Asie, d'Amérique, d'Afrique et d'Europe. Des spectacles qui portent des thèmes forts et font débats dans la cité, en se saisissant, par une approche artistique, du monde d'aujourd'hui et des questions qu'il soulève. Des spectacles réalisés par des équipes artistiques le plus souvent professionnelles, impliquées dans la vie sociale de leurs pays, et associées à un réseau international de théâtre action en perpétuelle évolution et développement, réseau dont fait partie la compagnie Ophelia Théâtre. Des spectacles qui peuvent aussi être menés dans le cadre de coproductions internationales (Résistance Resistencia, coproduction conduite pour le FITA 2006 entre Ophelia Théâtre et le Grupo Pe No Chao du Brésil). Des spectacles accompagnés de temps d'échanges, de forums participatifs impliquant la population, de stages ouverts à tous, d'expositions, de projections de film, etc. Avec au final, une mobilisation très large du public, et une forte présence de nouveaux spectateurs fréquentant peu les salles de théâtre.

Cette effervescence créée autour du théâtre et du FITA, impliquant une population relativement large, et ce dans des lieux parfois nouveaux et équipés pour l'occasion, vient aussi de l'extraordinaire réseau de partenaires qui s'est constitué autour de la compagnie Ophelia Théâtre et de son travail. En effet, il a fallu trois éditions du FITA à Grenoble et un travail théâtral mené à l'année depuis près de 10 ans, pour construire autour de la compagnie un véritable maillage de partenaires sur l'ensemble de l'agglomération grenobloise et de la région Rhône-Alpes. Des partenaires avec lesquels nous travaillons donc pour toucher un public très large en vue des spectacles, forums, stages... et avec lesquels nous pouvons mener par ailleurs des actions artistiques durant l'année. Ces partenaires sont multiples (allant des théâtres et centres culturels aux associations d'action de solidarité internationale ou locale, en passant par les MJC, centres sociaux, maisons de quartiers, collectivités territoriales dont communes ou communautés de communes) et sont donc repartis sur l'ensemble de la région Rhône-Alpes. Ce qui permet entre autre de diffuser les spectacles, rencontres et autres mobilisations du public sur un large territoire, dans des lieux parfois isolés, mal équipés, en milieu rural ou dans les quartiers populaires urbains.

Autre appui pour solliciter un public nouveau : les thèmes des spectacles et les régions de provenance des équipes invitées. L'intérêt pour certains spectacles est indéniablement lié à ces deux facteurs. Avec l'enjeu que cela suscite ensuite chez les nouveaux spectateurs le désir d'aller voir d'autres spectacles – et rencontrer notamment d'autres cultures – après avoir dépassé l'interdit symbolique du lieu théâtre. En outre, les lieux de diffusion sont souvent des salles de quartiers périphériques, que ce soient des théâtres ou des salles de quartier aménagées. Nous travaillons ainsi avec l'ambition qu'on se sente chez soi au théâtre, qu'il soit un lieu public de débats, l'agora où il

se passe des choses, où il y a de la vie, où on se rencontre, échange et pense ensemble autour de temps forts artistiques. Avec des prix d'accès qui ne soient pas prohibitifs, adaptés aux ressources de chacun.

Enfin, le travail continu et régulier mené par la compagnie – un travail de création artistique mené avec différents groupes – est un autre canal essentiel de sensibilisation du public. D'une part à cause de l'impact et de l'écho des présentations des spectacles ainsi réalisés, d'autre part à cause de l'intérêt des comédiens impliqués dans ces créations (ainsi que de leur entourage) pour d'autres propositions artistiques, d'autres spectacles.

Il me paraît ainsi important de conclure par quelques mots sur ce travail théâtral, point d'ancrage de tout le projet de la compagnie et de sa présence dans les théâtres. Il s'appuie en grande partie sur des créations artistiques qui se singularisent et tirent leurs forces et leurs originalités des comédiens non professionnels avec lesquels elles sont conduites, aux parcours et aux situations de vie souvent mouvementés, atypiques, relégués quelques fois en marge de la société, et dont les fragilités, les limites, la différence vont faire l'acte théâtral.

A partir d'un travail artistique qui partira de cette différence et qui fera de la fragilité – sous ses différentes expressions – une force et une nécessité à dire. Par le travail sur le plateau, et dans un premier temps par le travail d'improvisations, on cherchera ainsi à faire émerger ces instants uniques, d'où surgit la poésie, par la force ou la fragilité d'un mouvement, d'un geste, d'une façon de marcher ou de s'adresser aux autres et au monde. Un mouvement du corps, qui bouge, se tord, se casse, se relève, se tient debout dans une présence unique, dans toute sa présence. Et avec lui toute l'humanité. Par les mots qui vont se dire, être projetés, transmis, comme un son intime du corps et de la vie, un appel, un cri, un mot pour dire je suis et je ne renonce pas. Des présences forgées par une histoire, un parcours, un regard sur le monde, une nécessité et une pertinence à transmettre, à convoquer un auditoire. Pour le bousculer, le remuer, le transformer, ce public, qu'il n'en sorte pas indemne dans son regard sur les autres. Avec des mots, des corps, sublimes parfois, porteurs d'un autre vérité qui dérange peut-être, et ne laissent pas indifférent. Le regard sur l'autre est en jeu : voisin qu'on oublie, qu'on ne voit pas ou qu'on fuit, et qui sur scène va soutenir la tension dramatique, être grand dans sa fragilité, être porteur de tout un monde. Cet autre qu'on ne reconnaît pas, si différent, qui a pris possession de ces lieux sacrés, interdits : les théâtres. Aussi, l'enjeu artistique n'est et ne peut être que placé au cœur de ce travail de création. Dans l'écriture et le jeu théâtral. Pour dérouter le public, le bousculer, le troubler dans ses repères.

A titre d'exemple, le travail artistique mené avec le groupe « Mange-cafard » de Grenoble avec lequel je travaille depuis des années peut faire figure d'observatoire, de moteur et de référent pour l'ensemble des activités artistiques. Il réunit notamment aujourd'hui un public particulièrement large et fidèle dans l'agglomération. Et les productions sont présentées entre autre dans l'ensemble de la région Rhône-Alpes dans des théâtres ou dans des salles de quartiers qui sont alors aménagées. Ce travail est aussi mené à l'étranger, au Maroc, en Albanie ou dernièrement au Brésil, avec la création Résistance Resistencia, menée avec le groupe Pe No Chao et que j'ai mise en scène avec des jeunes des favelas. Une création portée par ces jeunes des favelas, à partir de leur énergie, de leur implication complète dans le projet de création, leurs forces d'expression, leurs propositions artistiques, et leur motivation à aller sur un plateau pour dire à la face du monde, dans des théâtres au Brésil et en Europe : nous existons et résistons par la force de notre culture, par notre énergie à produire sur un plateau des moments d'intenses vérités.

Annexe 5 : Entretien avec Laurent Poncelet sur l'histoire de la compagnie Ophélie Théâtre et du FITA Rhône-Alpes, réalisé le 13 juillet 2010

QUESTIONS SUR L'HISTORIQUE DE LA COMPAGNIE

C.G. : Comment la Compagnie Ophélie Théâtre s'est créée ?

L.P. : J'ai créé la compagnie en tant qu'étudiant et elle s'est professionnalisée en 1997. Pourquoi à ce moment-là et pourquoi je me suis dit que j'allais pouvoir m'y consacrer entièrement et que ça en valait le coup ? C'est parce qu'en 1996, il y avait eu déjà une création que j'avais montée en semi-professionnel sur le thème de la rue, qui mettait en scène des personnages SDF. Et j'avais invité différentes associations caritatives à venir, et le Secours catholique a répondu présent, avec un groupe de parole. Suite à ça, ils sont venus voir la pièce et ont été emballés. Les personnes en situation de galère m'ont demandé si je voulais les aider à faire du théâtre. Je suis allé les voir, ça s'est très bien passé et j'ai dit : « ok on y va ! ». On a monté une première pièce en 96. Il y avait quelque chose d'essentiel sur le plateau qui m'intéressait énormément, et c'est ce qui a contribué largement à mon choix professionnel. D'où la professionnalisation de la structure et un projet qui commence à se développer vraiment autour de ça. Ce qui avait été fait avant en création théâtrale, quand j'étais étudiant, c'était déjà en réaction avec la société dans laquelle on peut vivre. La première pièce étudiante s'appelait *La crise* et la deuxième, dont j'ai parlé tout à l'heure, c'étaient avec des personnages SDF. Il y avait déjà cette écoute, et plus que cette écoute, cette raison d'être. Ma motivation au théâtre, c'était de réagir par rapport au monde qui nous entoure. Et la deuxième étape, c'était la rencontre avec ce groupe qui a donné lieu à *Mange-Cafard*. Et là, ça allait beaucoup plus loin. Il y avait vraiment un sens profond et déterminant pour pouvoir m'y consacrer entièrement. Donc c'est né avec les *Mange-Cafard* finalement.

C.G. : Comment s'est-elle retrouvée en lien après avec le centre de théâtre action en Belgique ?

L.P. : Avec *Mange-Cafard*. Après 97, le travail de création personnelle a continué. Il y a eu en 98 une autre pièce qui mettait en scène un personnage au RMI, qui se posait des questions sur sa vie, donc toujours en lien avec cette fragilité sociale, ce cri du monde présent d'emblée dans les pièces. En 98, après avoir monté cette pièce, j'ai été

mis en lien avec des gens de Paris, du Théâtre du fil notamment, qui s'intéressaient un peu à ce type de théâtre, on va dire engagé dans le monde d'aujourd'hui. Ils m'ont proposé d'assister à un rassemblement qu'ils faisaient avec différents acteurs de ce qu'ils appelaient « théâtre en résistance », mais qui pouvait s'appeler aussi « théâtre-action », parce que c'était en lien direct avec la Belgique. C'étaient les Belges qui avaient proposé, sous l'impulsion de Paul Biot, de rassembler des acteurs français, européens mais surtout français, qui pouvaient avoir des démarches proches des leurs. Et c'est comme ça que j'ai rencontré tout le monde et notamment Paul Biot. J'étais le petit jeune qui débarquait dans ce club d'anciens, mais qui avait déjà une certaine expérience. Avec l'idée derrière qu'il y ait peut-être des FITA qui se montent en France. Donc il y a eu un petit FITA à Paris au Théâtre du fil à la même époque, en 98.

Ensuite j'ai continué mon petit bonhomme de chemin, et la troisième création des *Mange-Cafard* s'est révélée déterminante. Un plus gros travail sur l'écriture, et sur le jeu d'acteur. Et là, en lien avec le Secours catholique, on avait monté les « rencontres du théâtre autrement », et on avait invité différents autres groupes non-professionnels à y participer. J'avais invité Paul Biot, avec qui j'avais encore des liens, mais qui n'avait encore jamais vu mon travail. C'était en 2001. Et quand Paul a vu le travail des *Mange-Cafard*, il a été complètement enthousiaste. Il avait envie de défendre ça et il a compris vraiment ce que je faisais. Il m'a dit : « Il faut que tu fasses partie du mouvement du théâtre-action. Pourquoi tu ne monterais pas un FITA à Grenoble ? D'ailleurs, le spectacle des *Mange-Cafard*, il faut qu'il soit programmé au FITA en Belgique ». J'ai attendu un peu de voir quelle était l'opportunité de faire ça. Je ne savais pas du tout ce que ça allait pouvoir donner en termes de subventions potentielles. Le Théâtre du Levant à Paris, qui avait monté avec le Théâtre du Fil un petit FITA, me poussait également un petit peu à monter un FITA ici.

Et puis finalement on a monté le premier FITA en 2002, avec un seul lieu, l'Espace 600, et trois spectacles, un des *Mange-Cafard*, et une autre création collective de Belgique. C'est Paul en gros qui a programmé les deux autres spectacles. Un petit FITA qui a vraiment bien répondu en termes de publics, à tous les niveaux. La

directrice de l'époque à l'Espace 600, Geneviève Lefaure, a dit : « Ah, enfin des spectacles qui nous intéressent ! Qui nous parlent et qui parlent du monde ». Elle m'a dit qu'elle avait vu revenir des gens qui n'étaient pas venus depuis des années. Ça veut dire que ça avait fait mouche. De là le FITA 2004, plus gros, plus de spectacles, une autonomie cette fois-ci beaucoup plus grande par rapport à la Belgique. Même si l'autonomie était déjà là en 2002 : on était les organisateurs, il n'y avait pas de lien juridique avec la Belgique. Par contre j'étais quand même complètement, plus que sous les conseils, sous les propositions de Paul. En 2004 encore. Et petit à petit j'ai intégré le réseau qui s'était constitué autour des Belges. C'est là qu'en 2004 j'ai accueilli notamment Atavi du Togo⁹⁵. Puis en 2006, par contre, il y avait pratiquement plus de la moitié des spectacles que les Belges n'accueillaient pas. Mais un lien quand même assez fort, puisqu'on travaillait vraiment en réseau.

La grosse rupture, ça a été 2008. Là il n'y avait plus que deux spectacles en commun. C'est la première fois qu'on accueillait, nous directement, des spectacles qui venaient d'ailleurs : de Roumanie, du Togo pour Atavi, du Sénégal, que eux, ne programmaient pas. Et les spectacles qu'ils accueillait, je n'en voulais pas, parce ce que je ne les trouvais pas intéressants et ce que je leur avais proposé... il y a avait un peu trop de frilosité je pense du côté belge, peu d'ouverture par rapport à ça. D'où le fait que ça s'est « cassé la gueule » en 2008 là bas. Peu d'ouverture pour plein de raisons, parce qu'on se pose trop de questions... parce que le festival tourne depuis des années... mais il a finit par s'essouffler.

C.G. : Existe-t-il un lien entre le projet de la Cie de Renata Scant, qui s'est longtemps appelée « Théâtre Action » et celui de la Cie Ophélie Théâtre ? Est-ce que le terme de « théâtre-action » en Belgique a été repris à partir de cette expérience française ?

L.P. : Je dirais aucun, directement vraiment aucun. Le projet est différent. Eux, 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 sociétales, et la création. D'où le concept de « théâtre-action » qui a grandi ici mais qui était un mouvement déjà européen. C'est dans toute la mouvance des années 70 que les réflexions autour de la scène, des spectacles s'inscrivaient. Et en Belgique, bien sûr, ça a fait écho, sauf qu'en Belgique ça a perduré. Par contre ils sont complètement dans l'héritage de ce qui a

été monté dans les années 70-80, parce que Paul était déjà dans cette aventure. Par contre, ici, Renata Scant et Fernand Garnier ont petit à petit relâché par rapport à ça et jusqu'à ce que le mot de « Théâtre Action » disparaisse complètement des tablettes du fronton du local. Et aujourd'hui, nous on ne travaille absolument pas en lien avec eux. Mais oui, dans les réflexions de Fernand Garnier, dans l'histoire de ce mouvement, il y a des analyses qui peuvent renvoyer à notre travail aujourd'hui. Et Fernand Garnier, j'ai envie de dire, c'est un peu la mémoire de tout ça. Moi j'étais très content de m'entretenir avec lui il y a deux-trois ans sur l'histoire du théâtre-action ici, sur ce qu'il a pu, lui, mettre en place, la réflexion qu'il pouvait porter à l'époque... et sur les raisons aussi pour lesquelles il a, à un moment, abandonné le théâtre-action, à savoir dans les années 80-85, où c'est le tout au créateur sous l'ère Jack Lang. À tout niveau c'était invivable de continuer à défendre ça.

DÉFINITIONS DE TERMES

C.G. : Quelle est votre définition du théâtre action ? Quel est son/ses enjeux ?

L.P. : Du coup c'est une définition qui, comme tout concept, vaut ce qu'elle vaut et elle évolue. Aujourd'hui, c'est celle-là ; dans un an, elle sera un peu différente. Alors il y a à la fois le travail de la cie, et les spectacles qui sont accueillis au FITA. Je dirais qu'il y a d'une part un enjeu essentiel qui est de rapprocher théâtre et population, d'être au plus proche des habitants. Et que la création théâtrale se vive au sein de la cité. D'où des ateliers de création avec des habitants, à part entière, qui ne soit pas une activité annexe de la cie. Il y a un enjeu artistique qui place ces créations dans l'espace culturel, social et politique. Ça c'est essentiel. Et d'une manière pérenne... il ne s'agit pas de faire un coup médiatique, un coup d'éclat sur trois mois.

Ensuite c'est, en lien avec le FITA, créer une dynamique locale autour des spectacles – là c'est en tant qu'organisateur du coup -, accueillir des compagnies qui posent des questions, des spectacles qui font débat, qui bousculent, essayer de toucher un public le plus large possible, en créant des espaces de rencontres, d'échanges, des liens, entre les habitants, déjà entre eux, et puis avec les équipes artistiques. Avec en plus, par le côté international, des regards croisés, différents, et des formes artistiques qui sont propres aux spectacles qui viennent d'ailleurs, qui s'écartent d'une homogénéisation culturelle. Avec les spécificités qui sont défendues et des formes, des codes particuliers qui sont mis en valeur.

⁹⁵ Atavi-G Amedegnato, metteur en scène et conteur. Il développe auprès de jeunes les techniques du Théâtre du Recyclé, qui concourt à la revalorisation du patrimoine culturel oral et immatériel africain.

Ça peut passer par l'organisation d'un festival mais aussi, bien entendu, par la création. Je parlais de création collective avec les habitants, mais il y a aussi les créations plus personnelles - que les Belges appelleront « autonomes » -, qui obéissent au même enjeu de bousculer, de dérouter, de mettre en action la société, de faire réagir l'autre. Les créations au bout du compte, qu'elles soient collectives avec des habitants, autonomes avec des professionnels, ou enfin, troisième niveau de création, un accompagnement de troupes à l'étranger (soit de compagnies de professionnels, soit de jeunes, de groupes sociaux en situation de fragilité - c'est le cas par exemple avec le Brésil -, et dont le spectacle est rapatrié ici)... tout ça obéit à la même logique. Comment à partir du spectacle on va créer une dynamique, bousculer, créer un espace de rencontre.

Et le FITA, c'est un peu la colonne vertébrale car il reprend tout ça. Une compagnie peut se dire de théâtre-action sans organiser de FITA, mais si elle l'organise, en plus, elle rassemble un peu tout ça à ce moment-là. Donc dans le FITA, il peut y avoir, en plus des spectacles professionnels, des créations collectives avec des habitants, des créations plus personnelles - ce que je ne fais pas parce que c'est trop lourd à gérer, mais ça a sa place - et puis des spectacles montés à l'étranger, soit qu'on accompagne, soit qu'on monte soi-même⁹⁶.

C.G. : Qu'est-ce que l'adjonction du terme « action » ajoute finalement au concept général de théâtre ? Est-ce plus pour désigner la façon de bousculer le spectateur ou la démarche de création de la compagnie ?

L.P. : Me concernant, la création plus professionnelle pouvait se faire à l'origine à partir des travaux montés avec des habitants sur les mêmes thématiques, les mêmes problématiques, à partir des paroles recueillies... moi je trouve que c'est réducteur. Notamment dans la programmation du FITA, on le voit, que j'ouvre largement. 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 hongrois⁹⁷.

Quand on va voir les spectacles, on comprend pourquoi on n'est pas dans du divertissement gratuit, ça c'est sûr. En prenant des questions contemporaines aussi. Mais on peut prendre des distances par rapport à ça. On n'est pas dans du réalisme brut. On est avant tout dans du théâtre. Peut-être par rapport aux Belges, là aussi il y a une différence... L'enjeu artistique pour moi est essentiel, il faut que ça passe la rampe.

C.G. : Le FITA belge n'accueille donc que des compagnies qui mènent un travail à l'année d'atelier de création collective ?

L.P. : Peut-être pas... en 2008, je pense au spectacle chilien, je ne sais pas si la compagnie faisait ça... mais ce spectacle était complètement ennuyeux. Et ils l'avaient programmé par rapport à la thématique, ça ne suffit pas !

C.G. : Qu'est-ce qu'une création collective ? Quel(s) est son/ses enjeux ?

L.P. : Les démarches peuvent être différentes suivant chacun, là aussi... moi comment je m'y prends : je lance les comédiens en improvisation. Il peut y avoir des propositions ou des idées des comédiens, mais souvent il n'y en a pas beaucoup, donc c'est moi qui lance, en fonction de ce que je peux sentir de chacun. Je propose des thèmes, je propose des situations, et les personnages se dessinent petit à petit. Et à partir de toutes les improvisations, de tout ce qui est récolté - en enregistrement audio ou papier-, j'écris la pièce. L'écriture ne se fait donc pas collectivement. Après il y a des allers-retours avec les comédiens sur le plateau.

Il y en a d'autres qui vont faire autrement... ils ne partent pas d'improvisation mais ils font une écriture sur table collective. Ce n'est pas du tout mon cas. Petit à petit avec les Mange-Cafard, on est parvenu à prendre de la liberté par rapport au réalisme brut. Le gros changement, c'était dans la troisième création où on est complètement dans le registre de l'absurde, du surréalisme. Chacun y apporte, parce qu'on s'aperçoit finalement que les gens rentrent facilement dedans... ils nous apportent aussi ce qu'ils sont et leur regard sur le monde. L'enjeu c'est de trouver la forme la plus appropriée pour faire ressortir le fond. Mais par contre, on sera dans une distance, dans quelque chose de décalé. On peut penser que c'est important qu'il y ait du coup un chef d'orchestre, pour justement avoir

⁹⁶ L'édition 2006 du FITA a accueilli le spectacle *Resistance Resistância*, monté par Laurent Poncelet à Recife (Brésil).

⁹⁷ Spectacle *Hymnus*, accueilli dans le cadre du FITA 2008.

assez de recul pour lancer les situations elles-mêmes qui sont absurdes à l'origine.

C.G. : Les improvisations sont donc toujours issues du vécu de chacun, ou pas forcément ?

L.P. : Chacun va se servir de ce qu'il est, mais pas de son vécu directement. Parce qu'on n'est pas dans du réalisme. Chacun va partir, oui, de ce qu'il vit dans son quartier, c'est évident. Par exemple, pour la création qui est en train de se faire, ça se passe dans un quartier populaire, avec tout ce qu'il peut y avoir derrière : l'isolement, la solitude, les peurs de chacun... Mais on n'est pas dans du réalisme brut, les gens ne jouent pas leur vie sur scène, surtout ce ne sont pas eux sur scène. Comme tout créateur, chacun s'appuie sur ce qu'il y a autour de lui, et ce qu'il y a autour de lui, c'est riche.

C.G. : Comment appelle-t-on les participants : des amateurs, des comédiens ?

L.P. : Il y a deux choses qu'il faut distinguer d'abord je pense : le statut du spectacle du statut des comédiens. Effectivement, on ne peut pas dire que c'est du théâtre amateur. C'est du théâtre professionnel monté avec des non-professionnels. Par rapport à la démarche, par rapport au temps de travail, par rapport à l'investissement et à ce qui est produit. Et en plus dans la forme, ça n'a rien à voir. C'est-à-dire que les gens qui voient un spectacle amateur sont complètement déboussolés quand ils voient les Mange-Cafard. C'est inclassable, ce n'est pas du théâtre amateur. Quand tu vois du théâtre amateur, – j'exagère un peu –souvent le risque c'est... il y a des amateurs qui tentent un peu d'imiter le jeu des comédiens professionnels, en tout cas ils essayent d'être dans le même registre, à partir de texte d'auteur notamment, et du coup parfois – même si c'est plein de bonne humeur, plein d'amour - ça peut être une pâle copie, voire pire, avec tous les défauts du jeu... là le jeu il est juste, il est brut. Et les gens sur scène ils sont là, ils sont présents, avec ce qu'ils sont. Après ce n'est pas non plus du théâtre professionnel... les gens ne sont pas professionnels. Déjà ils n'en vivent pas et puis ils n'ont pas du tout un jeu formaté. Ils ont un jeu spécifique, hors norme, singulier. Qui n'obéit pas aux canons du jeu théâtral.

C.G. : ... donc ni professionnels, ni amateurs ?

L.P. : Si on prend un statut juridique : ils sont amateurs, car ils ne sont pas rémunérés. Si on regarde le travail qui est mené, l'exigence qu'il y a derrière, et le type de jeu, ils 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. Et quelque fois là où il est présenté.

C.G. : Les créations collectives sont-elles toujours présentées dans des théâtres ?

L.P. : Pour les créations collectives, on a plus de mal à être programmé dans des théâtres. On va jouer dans des théâtres, mais ce sera souvent une mise à disposition de la mairie, par exemple. Ce n'est pas un accueil direct du théâtre. Par contre du côté des services culturels des mairies, des centres sociaux, il peut y avoir un intérêt car ce sont des habitants et qu'il y a un travail de qualité sur des thèmes forts. Du côté des programmeurs, on va considérer ça comme du théâtre amateur. On ne va pas s'y intéresser du tout. Peut-être maintenant pour la prochaine création des Mange-Cafard, vu notre présence dans le circuit professionnel, très forte cette année 2010 avec deux spectacles⁹⁸, et ce réseau du FITA, qui est très fort lui aussi. Je vais essayer de voir comment elle peut être accueillie dans certains lieux. Il y en a quelques uns qui pourraient être intéressés.

QUESTIONS SUR LE FITA RHÔNE-ALPES

C.G. : Par rapport à la définition du théâtre-action, comment faire le lien entre d'une part, des créations collectives qui sont au cœur de la notion de théâtre-action et, d'autre part, un festival qui accueille des troupes professionnelles qui ne travaillent pas forcément en lien avec des habitants ?

L.P. : Par les thématiques. Après ce n'est pas nécessaire qu'une troupe travaille avec des habitants. Il y a deux choses... le spectacle peut avoir sa place dans le FITA, LE spectacle. Mais pour qu'une troupe, elle, soit labellisée « théâtre-action », il y a quand même besoin que la compagnie s'implique complètement dans un travail avec des habitants. Donc c'est différent, entre une troupe qu'on pourra associer au théâtre-action, et un spectacle qui peut être accueilli dans le FITA, sans que la troupe elle-même soit nécessairement considérée comme faisant partie du mouvement.

Les compagnies qu'on accueille dans le FITA ne sont pas nécessairement des cie qui mènent un travail avec des habitants. En revanche, il faut qu'elles soient dans une logique de rencontre, et ça on en parle évidemment.

⁹⁸ La Cie Ophélie Théâtre a organisé la tournée du spectacle *Le Cri* au mois de mars 2010, et du spectacle *Magie Noire* au mois de mai en France, et au mois de juin en Italie.

C.G. : Le FITA Rhône-Alpes se passe essentiellement à l'Espace 600 et au Théâtre Prémol. Pourquoi ?

L.P. : À l'origine, c'est un concours de circonstances qui a fait que j'ai demandé à l'Espace 600. Et ensuite, c'est vrai qu'être complètement dans le quartier Villeneuve permettait d'être plus proches des milieux populaires et des associations présentes. Prémol s'est ajouté après, parce que c'était juste à côté, et aussi parce que le lieu s'ouvrait à ça. Les deux étaient vraiment en résonance. Aujourd'hui, on pourrait imaginer que ça se fasse ailleurs. Mais je n'ai pas essayé parce que je me dis que c'est important d'avoir ce repère-là, et pour beaucoup de gens, le FITA est associé à ces lieux-là.

C.G. : Pourquoi une programmation dans les salles et pas dans un lieu non culturel ou non acquis au théâtre ?

L.P. : Pour trois raisons. La première, c'est pour l'accueil des spectacles, pour qu'il y ait de bonnes conditions. La

deuxième, c'est pour l'accueil du public. Et troisièmement, l'enjeu étant de faire venir des gens au théâtre, il faut que ce soit un lieu référencé comme tel.

C.G. : Toujours en termes de diffusion, l'enjeu est donc finalement moins d'aller vers les gens, dans des lieux non culturels, que d'inciter ceux qui ne vont jamais au théâtre à franchir son seuil ?

L.P. : En fait l'un n'empêche pas l'autre. Avec l'idée justement qu'après il y a un retour. Mais s'il n'y a pas de retour, c'est important qu'il y ait au moins ça. On peut aller au foyer de l'Oiseau bleu, au Fournil, dans des foyers d'école... et proposer des petites formes. On va vers. On va énormément vers. Ce n'est pas le spectacle en soi, car il nécessite des conditions techniques. Après il y a une partie qui viendra au théâtre pour voir le spectacle complet et ça c'est quand même un autre enjeu.

Juillet 2010

Annexe 6 : Liste de tous les partenaires d'action du FITA 2008

Le FITA Rhône-Alpes bénéficie du soutien du Conseil Régional Rhône-Alpes, du Conseil Général de l'Isère, de la Métro, de la Ville de Grenoble et de la Direction de la Jeunesse et des Sports.

En partenariat avec l'Espace 600, le Théâtre Prémol, l'Heure Bleue de Saint-Martin d'Hères, l'Espace Paul Jargot à Crolles, le Coléo de Pontcharra, le Théâtre de la Mure, la MJC Abbaye de Grenoble, les collectifs de la Semaine de la Solidarité Internationale (collectifs SSI) d'Albertville, Chambéry, Drôme, Grenoble, Nord Isère, Pays du Grésivaudan, Rhône, Vienne et Voiron, le PAJ à Saint-Laurent-du-Pont, le SIVOM, l'IUFM de Grenoble, l'association Courant d'Art, le Collectif Isérois pour la Palestine, Artisans du Monde à Lyon, la Fédération de l'enseignement agricole privé de l'Isère, la FNCTA, l'Institut Culturel Italien, les Conseils d'Entreprise de ST Microelectronics Crolles.

Adèle, Agora Peuple et Culture, Aide et Action, APARDAP, Arc en Ciel, Artisans du Monde, Association des étudiants sénégalais, Cause Commune, CCAS de la Ville de Grenoble et de Saint Martin d'Hères, CCFD, Cen, CIIP, Collectif Afrique Matheysine, Courant d'Art, Culture du Cœur, Danses sans frontières, le Dôme Théâtre, Ecole Joliot-Curie d'Echirolles, FNCTA, France Bleu Isère, GENEPI, Gières Roumanie, Grenoble Isère Roumanie, l'AREPI, l'OIP, La Cimade, la LIFPL, la Maison des Habitants de la Villeneuve, la Mise, le CCREG, le Club Unesco, le Codase VO, les Collèges de l'Isère dans les territoires accueillant le FITA, le Festival « l'Air de Rien », le Fournil, le Foyer de l'Oiseau Bleu, les Foyers des Jeunes Travailleurs de Grenoble, le Foyer Miléna, l'IFTS, Imbidjadj Solidarité, le LETP Bellevue de Saint Marcellin, le Lycée Notre Dame des Victoires à Voiron, le pôle Développement des territoires de la Ville de Grenoble, les bibliothèques Arlequin, Centre ville et Prémol, les Centres Sociaux de Grenoble (Prémol, Mistral, Arlequin, Baladins, Vieux Temple, Village Olympique,...), le Centre social de Saint Laurent du Pont, le Centre Social René Cassin à Pontcharra, le Lycée Marie Curie d'Echirolles, le Lycée Stendhal de Grenoble, la Mairie de Clelles, la Mairie de La Tour du Pin, MDH Baladins, Maroc Solidarités, Médecins du Monde, MJC de Saint Martin d'Hères (Roseaux et Village), MJC Desnos d'Echirolles, MJC Villeneuve, Mozaïkafé, Oikocrédit, Osmose, PAJ, Paroles et Images d'Afrique, le Plateau, Prémol, Roms Action, Secours catholique, Secours Populaire, SOL, Soligren, Solexine, Solidarité Femmes, SOS Racisme, Survie Isère, Terre de Sienna, Unis-Cité, Vif Roumanie, les Visiteurs de Prison, et des groupes d'habitants de différents quartiers et territoires en Isère.

Annexe 7 : Exemples d'actions menées durant le FITA 2008

- **Rencontre entre les artistes togolais et des jeunes de la MJC**

- **Anatole France, Grenoble**

- *Jeudi 20 novembre, en soirée*

- Rencontre chaleureuse autour de la musique avec les deux jeunes comédiens de Zigas (16 et 17 ans) et des jeunes de la MJC Anatole France pratiquant les percussions africaines
- Accueil convivial autour d'un buffet de spécialités françaises, sympathie immédiate entre ces jeunes du même âge
- Échange de pratiques musicales : démonstrations puis les deux groupes ont joué ensemble, discuté des différents rythmes et de leurs significations selon les pays et finalement échangé leurs instruments
- Curiosité mutuelle pour la culture de l'autre, plaisir à jouer ensemble, rythmes entraînants, complicité et bonne humeur au rendez-vous de cette soirée
- Souhait de tous les jeunes présents à la rencontre d'assister au spectacle le lendemain → vaut la peine de les informer plus à l'avance pour qu'ils puissent s'organiser...
- De vrais liens se sont noués, certains se sont retrouvés pendant la suite du FITA, de *Sepopo La Fleur* au week-end de clôture. Il serait même question de futurs voyages en Afrique pour certains, qui ont gardé contact par internet depuis le retour de la troupe à Lomé...

- **Rencontre-déjeuner entre les danseuses et musiciennes haïtiennes de « Rara F Exhibition » et les habitants au centre social Mistral**

- *Mercredi 12 novembre*

- Accueil des artistes haïtiennes autour d'un grand couscous préparé par les habitants du quartier
- Rencontre d'emblée très conviviale, grande discussion sur la situation de la femme en Haïti, en France et au Maghreb.
- Echange poursuivi dans la bonne humeur autour de la musique/danse : les femmes de Mistral et leurs invitées ayant apporté de la musique qu'elles aiment, jeunes et moins jeunes se retrouvent à bouger dans la bonne humeur sur les musiques de l'autre.
- Quinze femmes du quartier qui n'étaient jamais allées au théâtre ont assisté au spectacle Rara F à l'Espace 600 !

- **Rencontre-déjeuner entre les artistes haïtiennes de « Rara F Exhibition » et les résidentes du Foyer de l'Oiseau Bleu à Gières**

- *Jeudi 13 novembre*

- La quasi-totalité des résidentes du foyer ont participé de près ou de loin à la rencontre ; grâce aux rencontres de préparation organisées par Mano on peut dire que les haïtiennes faisaient partie de la vie de la maison avant même leur arrivée !
- Les femmes se sont investies longtemps à l'avance, discutant des détails pratiques et des idées de chacune, elles ont vraiment donné d'elles-mêmes pour la préparation du repas,

la décoration des tables, prévu un petit cadeau fait main pour chaque comédienne,... avec un grand souci du détail et un grand sens de l'accueil !

- Très attendue, la rencontre a tout de suite été très conviviale, les discussions informelles et chaleureuses facilitées par le repas et la disposition des personnes autour de la table (une résidente à côté d'une haïtienne).
- La présentation de Haïti et de la situation des femmes dans son pays par une des comédiennes a littéralement « scotché » les participantes. Les haïtiennes ont ensuite proposé une démonstration de musique et danse qui a fait lever tout le monde et s'est transformée spontanément en atelier de rara improvisé.
- La rencontre est allée bien au-delà du théâtre, puisque ce fut à la fois une véritable découverte de la culture de l'autre et une occasion pour les résidentes d'accueillir et de donner, avec une vraie dimension de solidarité. Une résidente a même gardé contact avec les comédiennes pendant toute la durée du FITA et s'est déplacée le soir même de la rencontre pour retrouver les haïtiennes à l'Heure Bleue afin de leur donner des vêtements chauds, assistant par l'occasion au spectacle *Hymnus* ...
Ici encore, une quinzaine de femmes au final sont allées découvrir à l'Espace 600 le spectacle des artistes qu'elles avaient rencontrées.

- **Cabaret festif à la MJC Abbaye**

Mercredi 19 novembre

- Soirée artistique et culinaire réunissant habitants et assos du quartier, troupes haïtienne, togolaise et sénégalaise, troupe des Mange-Cafard, équipe et bénévoles du FITA, volontaires d'Unis Cité... → mélange interculturel et intergénérationnel ainsi qu'entre gens du spectacle et habitants
- Buffet partagé, plats apportés par les différents participants
- Scène ouverte cabaret → démonstrations des comédiens + beaucoup de participation d'amateurs, mélange très enrichissant
- Esprit très festif, beaucoup d'échanges informels, partage de chants, danses,...

- **Forum participatif sur « l'économie sociale et solidaire »**

Vendredi 14 novembre à l'Espace 600, à l'issue du spectacle «Le Paradoxe de l'Erika»

- 160 participants
- Forum proposé à la suite du spectacle Le Paradoxe de l'Erika (volet 1 des "Contes de la Richesse") de la compagnie La Tribouille.
- Débat sur les alternatives à notre système économique (« Comment trouver de nouvelles pratiques d'échanges? ») ; pistes de réflexion introduites par des acteurs du secteur de l'économie sociale et solidaire (*en partenariat avec le CCFD, Cen, Sol, Artisans du Monde, Oikocredit, Soligren*)

Annexe 8 : Programmation du FITA Rhône-Alpes 2010

En un coup d'oeil

« La Gigantea » - **Brésil / Roumanie / France**

MARIONNETTES/CIRQUE

Conte fantastique africain, sur les thèmes de l'accès à l'eau et des enfants soldats.

« Profils Atypiques » - **Maroc/ France/ Côte d'Ivoire/ Québec**

THÉÂTRE

Regards croisés sur la place du travail aujourd'hui dans la vie et le coeur de l'homme.

« Des mots qui tuent » - **Sénégal**

THÉÂTRE

Un humour décapant, beaucoup d'énergie, l'absurde en écho au réel pour interroger le pouvoir des mots dans les sociétés humaines.

« Fortunatissimo » – **Italie/Belgique**

THÉÂTRE

Histoire tragicomique et décalée, mettant en évidence dans le registre des farces italiennes les absurdités des mécanismes économiques actuels.

« Ticket » - **France, Paris**

THÉÂTRE/ ARTS DE LA RUE

Documentaire-fiction sur l'immigration clandestine.

« Arziki » – **Togo**

CHANT/RYTHMES

Spectacle étonnant de chants et percussions, par de jeunes artistes qui se réapproprient leur patrimoine culturel.

« Sepopo La Fleur » - **Togo**

CONTE/THÉÂTRE DU RECYCLÉ

Conte moderne africain qui « tisse une nouvelle corde à l'ancienne », mêlant à l'atmosphère magique des contes la réalité des conditions de vie d'aujourd'hui.

« Brainstorming » - **France, Lyon**

THÉÂTRE / CLOWN

Une satire loufoque du monde de l'entreprise.

« Carte d'identité » - **Rwanda/ Belgique**

THÉÂTRE

Spectacle d'inspiration autobiographique sur la guerre, l'exil, le questionnement sur l'identité et le souci de mémoire.

« Le temps des crises » - **Belgique**

THÉÂTRE

Fable joyeuse et grinçante sur les mécanismes du monde néolibéral, présentés ici à travers la privatisation des soins de santé.

« Petits contes de la richesse à l'usage des êtres humains » - **France, Nantes**

ARTS DE LA RUE/ FORMES COURTES ET TOUT TERRAIN

Des « petits contes » insolites et pleins d'humour, inspirés des textes de Patrick Viveret sur les paradoxes de nos fonctionnements économiques.

Temps fort « cris de femmes »

« Rouge + Bleu = Violet » - **Maroc**

THÉÂTRE

Création d'une compagnie marocaine très engagée, qui brise les tabous et dénonce les violences faites aux femmes.

« Femmes en situation de crise » - **Haïti/France**

THÉÂTRE – FORME COURTE

Un travail en chantier né d'une rencontre au FITA 2008, qui cherche à rendre visible les situations de crises que traversent des femmes, en Haïti et en France.

« L'errance est immobile » - **France, Grenoble**

THÉÂTRE

Création sur la thématique de l'errance féminine, construite en collaboration avec un groupe de femmes étant ou ayant été à la rue ou en errance.

Temps fort « création artistique et lien social »

Ouverture : nouvelle création des Mange-Cafard- **France, Grenoble**

THÉÂTRE (TRAVAIL EN CHANTIER)

Atelier Solexine - **France, Grenoble**

THÉÂTRE (PETITE FORME)

Par l'atelier théâtre de l'association Solexine, « lieu d'expression et de création autour des pratiques artistiques et culturelles, où chacun est accueilli comme porteur de richesses à découvrir et partager »

« Non » - **France, Miramas**

THÉÂTRE-FORUM (PETITE FORME)

Spectacle sur la désobéissance civile, monté avec un groupe d'habitantes de Marseille.

« Le Ressort » - **Belgique, Namur**

THÉÂTRE

Spectacle sur la solitude dans les grandes villes et l'absolue nécessité de retrouver un contact humain, chaleureux et solidaire.

« Une histoire de ouf! » - **France, Grenoble**

THÉÂTRE

Spectacle monté avec des demandeurs d'asile de l'APARDAP sur l'exil, l'espoir et la réalité qui les amène dans cet espace hors du temps ...

« A d'autres ! » - **France, Grenoble**

THÉÂTRE

Au détour d'un autre, se retrouver face à soi au grand complet.

« Histoires de Vivre » - **France, Nord Isère**

THÉÂTRE

Des scènes de vie proches de l'absurde sur des thèmes brûlants : l'individualisme, la politique d'immigration, l'absurdité d'un système qui exclut, la consommation, l'hôpital public, ...