

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

UFR HUMANITÉS

MASTER INGENIERIE DE PROJETS CULTURELS ET INTERCULTURELS

MENTION « Direction de projets culturels »

Louison CHARTRAIN

Le Théâtre-Action, un processus théâtral participatif et militant : étude comparée entre la France
et la Fédération Wallonie Bruxelles de Belgique

2022

Sous la direction d'Éric CHEVANCE

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

UFR HUMANITÉS

MASTER INGENIERIE DE PROJETS CULTURELS ET INTERCULTURELS

MENTION « Direction de projets culturels »

Louison CHARTRAIN

Le Théâtre-Action, un processus théâtral participatif et militant : étude comparée entre la France et la Fédération Wallonie Bruxelles de Belgique

2022

Sous la direction d'Éric CHEVANCE

Les classiques au poteau. Les classiques font le jeu de la réaction. 1. L'Art est le dernier repère de la réaction. Ne l'oubliez jamais. 2. Pas de conciliation en art. Que le théâtre se réfugie dans les caves. 3. Assez d'œuvres classiques. Molière est un fasciste. Enterrez les cadavres, ils empestent. 4. Qu'on en finisse avec le mythe d'un âge d'or du théâtre. Le miracle grec a eu lieu sur l'esclavage.

André Benedetto, 1996 : « Manifeste d'avril ».

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Flocon pour ses omelettes, les séchages de larmes, les trajets en voiture et les relectures attentives et justes.

Merci à la coloc Simpson, et particulièrement à Max pour m'avoir nourrie de sushis et déconcentrée pour regarder Drag Race France ; et à Amandine pour la motivation, les discussions inspirées allongées sur la terrasse et beaucoup trop de café. Et merci à toutes mes rencontres bruxelloises : Diane pour la fête, Camille pour le grain de folie...

Toujours merci à la coloc Candide, à Oscar et Raymond.

Un immense merci à Papoune et Mamoune pour le cadre idyllique de travail au Pré Vert.

Les copaines IPCI, merci de m'avoir portée (et supportée) pendant ces deux années.

Et merci à celles et ceux qui m'ont accordé de leur temps pour réaliser ce mémoire : Paul Biot, Laurent Poncelet, Astrid (du Collectif 1984), Patrick Lerch et Éric Chevance.

SOMMAIRE

Préambule - Chronologie d'une recherche.....	6
PETIT GUIDE DE LECTURE INCLUSIVE.....	9
ACTE 0 - INTRODUCTION.....	11
ACTE I - NAISSANCE DU THÉÂTRE-ACTION, HISTOIRE D'UN THÉÂTRE ENGAGÉ.....	17
ACTE II - UN DIFFICILE CHEMINEMENT VERS LA RECONNAISSANCE.....	37
ACTE III - LES RÉSULTATS DE LA RECONNAISSANCE : ÉTAT DES LIEUX ACTUELS ET PERSPECTIVES D'AVENIR.....	55
DERNIER ACTE - CONCLUSION.....	74
ANNEXES.....	78
BIBLIOGRAPHIE.....	97
RÉSUMÉ.....	105

Préambule - Chronologie d'une recherche

Imaginons que vous êtes un public, et que ce mémoire est une forme de théâtre documentaire. Le texte qui suivra vous permettra de projeter dans un espace scénique mental (avec quelques indications pour vous guider) les mots, les idées et les images que peuvent contenir un cheminement de pensée.s.

Ce petit aparté, entre nous, permettra simplement de vous faire une idée de ce qui a pu me passer par la tête pour en arriver là. Le plus simple a été de proposer une petite chronologie des faits, pour en percevoir l'évolution.

Mai 68 – Mon grand-père participe aux grèves avec tous.les ses camarades de l'usine, dans mon esprit lui créant une figure héroïque, il jette des pavés sur les flics.

1989 – Chute du mur de Berlin, désillusion. Mon grand-père regarde son fils, mon père, faire ses études et bénéficier de l'ascenseur social.

1999 – Mon grand-père retourne en grève contre la fermeture de Moulinex à Alençon, usine dans laquelle il travaille depuis 15 ans. Il bénéficie de la retraite anticipée, ce qui lui permet de s'occuper de sa première petite fille qui vient de naître.

11 Septembre 2001 – Cette date là tout le monde la connaît, c'est celle de la chute de deux tours jumelles de l'autre côté de l'Atlantique, c'est aussi la chute du pays qui les a faites pousser sur sa terre de béton. Pour mon grand-père, c'est la fermeture définitive de Moulinex, et 1000 employés laissés sur le carreau. Chacun.e ses tragédies.

2002 – Sa deuxième petite fille vient au monde alors que Jean-Marie LePen passe au deuxième tour des élections présidentielles. Il part manifester.

2010 – Cette histoire familiale est celle de quelques manifestations marquantes, et de la transmission d'une forme de lutte. Premiers souvenirs chancelants de manif en famille (et la troisième petite fille de mon grand-père encore au chaud dans sa poussette) contre la réforme des retraites.

2012 - Je prends mes premiers cours de théâtre, fini les spectacles amateurs dans le jardin de mes grands-parents, il s'agirait de se professionnaliser. C'est que j'aimerais bien m'exprimer.

2017 - Après avoir trempé dans cette forme de théâtre loisir, je me décide à l'étudier vraiment. J'analyse, je lis, je regarde l'évolution du théâtre dans l'histoire, esthétiquement, de tout ce qui est avant-gardiste et contemporain. En parallèle de blocus de la fac. Je vois des pièces à messages politiques données dans des CDN remplis d'un public d'initiés - d'hommes et de femmes aux cheveux grisonnants. Je me demande quelle est la finalité d'un travail qui s'adresse à des personnes déjà convaincues du propos tenu.

2019 - J'atterris à Montréal. Je prends un cours d'histoire du théâtre au Québec et je manifeste pour le climat (c'est rare qu'on manifeste pour quelque chose, en général, c'est constamment contre) – c'est aussi rare de voir autant de monde dans une manifestation. Je croise Xavier Dolan. C'est l'été indien il fait 30°, preuve que le réchauffement climatique est déjà bien installé.

Coupure, sortie du train, métro, café à Gare du Nord, Paris, France

Donc je prends un cours d'histoire du théâtre au Québec durant lequel une séance est dédiée au Théâtre des années 70, période à laquelle se développe le Théâtre-Action dans cet Etat du Canada. Je décide de mener un travail de recherche sur le Théâtre Parminou, une compagnie sur laquelle il y a assez peu de documentation universitaire. Je plonge dans cette forme de théâtre où le public n'en est plus un, mais qui fait sens par rapport aux happenings très expérimentaux qui voulaient abolir la notion de public. Je commençais à regarder les milieux que je fréquentais avec de plus en plus de malaise. À quoi ça sert ? C'est quoi le but ? Parler, s'exprimer pour qui et pourquoi ?

J'étais surprise de n'avoir jamais entendu parler du Théâtre Action en France. Mais je n'ai pas poursuivi tout de suite mes recherches.

Septembre 2020 - Arrivée à Bordeaux dans le master IPCI. Cours de projets européens. Je choisis de travailler sur la participation, vaste et large sujet. Je repense au théâtre-action et je fais quelques recherches. En France je me heurte à un quasi-néant, la Belgique est beaucoup plus prometteuse et j'interroge Patrick Lerch du Centre de Théâtre Action. Je trouve finalement tellement de sens dans cette pratique : depuis que je connais le théâtre, je vois un art vieillissant, où si peu de gens se reconnaissent, où si peu de gens ont l'impression qu'on s'adresse à elles et eux. Et voilà que le théâtre-action ouvre la voie/voix, laisse la parole, reconnaît en chacun.e la capacité à s'exprimer, et surtout de partager une parole avec d'autres. Je trouvais là une démarche artistique qui me paraissait être en accord avec le militantisme qui en était le moteur, enfin quelque chose qui faisait sens.

Alors, j'ai cherché en France ce qu'il existait dans ce domaine.

Et puis...

Rien.

Sur un ordinateur, si vous tapez Théâtre Action la première occurrence est le CTA, en Belgique. Il faut faire la recherche en rajoutant "France". On tombe sur une compagnie. Une seule.

En Belgique, il y en a beaucoup, elles ont un Centre. Pourquoi pas en France ?

20 Juin 2022 – Bruxelles. Il est 21h30, je viens de rédiger mon premier plan (je pense que ça ne sera pas le dernier). Je retouche ce préambule, je me demande si je vais le garder. Je pense que oui. Et je pense que je ne trouverai pas les réponses à toutes mes questions.

28 Juillet 2022 – Bruxelles, temps gris entre deux canicules. Je prends la décision définitive d'utiliser l'écriture inclusive sur la totalité de mon mémoire. Pour celles et ceux qui ne sont pas familiers avec cette typographie, il s'agit d'une tentative de rendre visible à travers l'écriture la diversité de genre que ne permet pas la langue française. On le sait, que « le masculin l'emporte sur le féminin ». Et bien ici, non. Le but est de laisser la possibilité, l'ouverture, à ce que le masculin, le féminin, ce qui se situe entre les deux ou au-delà des deux soit visible. Parce que cette histoire n'est pas exclusivement celle des hommes, elle se veut inclusive. C'est ma façon à moi de lutter, d'appliquer mes convictions à ce que je produis. Vous verrez, on s'y fait vite.

PETIT GUIDE DE LECTURE INCLUSIVE

Ce mémoire est écrit dans son intégralité en écriture inclusive (ou du moins une tentative pour l'être). Voici quelques clefs de lecture pour vous guider :

- **Iel** : c'est un pronom qui se veut neutre. Dans la réalité des faits, certaines personnes utilisent aussi Ul ou Al pour éviter d'utiliser un pronom qui n'est finalement qu'une contraction du « il » et du « elle ». Mais comme iel est déjà un peu plus connu, je ne vais utiliser que ce pronom. Il permet, quand on parle d'un groupe de gens qui comprends des hommes, des femmes, et d'autres, de toustes les englober. Il s'utilise au singulier « iel » et au pluriel « iels ».
- **Toustes** : comme j'ai pu l'utiliser juste au-dessus, c'est une contraction de tous et toutes en un seul mot, ce qui permet de le rendre plus lisible ainsi que de sortir de la binarité des genres existants dans la langue française.
- **Animateurice** : sur le même principe, cela désigne les animateurs, animatrices et personnes ne rentrant pas dans ces normes du genre.
- **Pour le reste du temps** : j'utilise un point de liaison pour permettre de lire dans le mot les différentes possibilités genrées. Par exemple : « un.e professionnel.le », « habitant.e.s », « le/la travailleur.euse »...

J'ai conscience que cela pourrait vous déstabiliser dans votre lecture, et je vous remercie d'avance pour votre effort. Je dirais simplement que le choix des mots importe, et que ceux-ci ne veulent pas perpétuer un système patriarcal imposant une binarité de genres. Les imaginaires ne peuvent pas s'ouvrir sans que des mots y soient associés.

Pour plus d'informations : En inclusif, « Comment écrit-on en inclusif déjà ? » [en ligne]. Disponible sur : <https://eninclusif.fr/> [Consulté le 25.08.2022]

Liste des sigles utilisés

Organisations et institutions belges

FWB – Fédération Wallonie Bruxelles

ASBL – Association Sans But Lucratif

CPAS – Centre Public d'Aide Sociale

Organisations en lien avec le théâtre-action

CATEF – Centre d'Action Théâtrale d'Expression Francophone

AG/MTA – Assemblée Générale du Mouvement du Théâtre-Action

FTA – Fédération du Théâtre Action

CTA – Centre de Théâtre Action

CNAT – Centre National d'Action Théâtrale

FTOF – Fédération de Théâtre Ouvrier Français

Abréviation

T-A – Théâtre-action

ACTE 0 – INTRODUCTION

Une scène comme on peut facilement l'imaginer, à savoir une boîte noire. Il n'y a pas de rideaux, les projecteurs et les coulisses sont à vue. Dans le fond de la scène, un écran de projection. Un bureau, une lampe de bureau, une chaise, beaucoup de papiers étalés un peu partout, des piles de livres à certains emplacements du plateau, des tasses de café.

La narratrice est assise au bureau. Elle ne regarde pas le public qui entre. Elle écrit, presque dans le noir, seule la lampe du bureau est allumée. « Théâtre-Action » est projeté derrière elle. Tout le texte qui suit sera prononcé par la narratrice.

NARRATRICE¹ - *Marmonnant pour elle-même, puis se rendant progressivement compte de la présence du public, elle finira par lui adresser ses paroles. Pourquoi j'écris sur ce sujet ? Pourquoi j'ai consacré une année de recherches pour ça ? A cause du constat que le théâtre est vieillissant, et que les créations contemporaines sont souvent bien hermétiques... Alors je pense avoir cherché la forme de théâtre qui s'ancrait le plus possible dans le réel, dans quelque chose de simple qui fasse du sens (en tout cas pour moi). Peut-être qu'ici ça n'intéressera personne. Et peut-être que c'est une pratique artistique utopique et datée ; ou, au contraire, elle pourrait s'avérer être adaptée au contexte contemporain de recherche de formes artistiques plus inclusives. Parce qu'on ne cesse, depuis quelques temps, de parler de participation, de lien social avec le « territoire », avec les gens. Pour moi le théâtre-action met en place tout cela, et depuis longtemps. Mais commençons par le commencement, parce que le terme de théâtre-action ne vous est peut-être pas familier.*

Le Théâtre-Action est un processus de création théâtral collectif mené en atelier avec des participant.e.s non-professionnel.le.s. Cette pratique vise à permettre l'expression de tous et toutes via le médium théâtral en produisant une pièce de théâtre qui pourra être diffusée dans des circuits de diffusion classiques (scènes nationales, centres dramatiques...) ou non (espaces non-dédiés). Le public cible peut rentrer en contact avec le/la comédien.ne-animateurice par le biais d'une association, d'un centre culturel, etc. Il peut s'agir d'un groupe préalablement constitué ou non. Les personnes visées par ces ateliers de création sont des gens en situation d'exclusion, qu'elle soit économique, sociale, culturelle, etc. Le sujet de la pièce émane toujours du groupe, de sujets qui touchent individuellement chaque participant.e et qui devient au fur et à mesure une préoccupation collective à laquelle leurs récits de vie permettent de donner corps. Voici en somme une définition qui me paraît recouvrir tout ce que le théâtre-action est. Ce terme d'ailleurs, provient d'une compagnie française née à Grenoble après Mai 68 et qui a été ensuite repris pour

¹ Sera notée N. pour les prochaines prises de parole

désigner un mouvement plus global de conception théâtrale aux fortes convictions politiques. Cependant on peut trouver bien d'autres termes pour désigner des pratiques similaires et buts communs : on parle de théâtre d'intervention en France ou au Québec, du théâtre-forum en Argentine (théorisé notamment par Augusto Boal), théâtre pour le développement au Burkina Faso et au Sénégal, théâtre de la conscientisation en Inde, *authentic theater* en Grande-Bretagne...² Sans être exactement le même processus, ces expressions théâtrales se basent sur un même fondement : celui de faire du théâtre en dehors des institutions, dans une visée politique héritée d'un théâtre qui a émergé entre les barricades, et d'y inclure le public comme acteur de la représentation, d'une façon ou d'une autre.

Olivier Neveux³ a consacré un ouvrage à l'histoire du « théâtre en lutte » où il exprime la complexité d'étudier des expressions artistiques prenant racines dans les luttes politiques. Souvent non considérées parce que vues comme plus politiques qu'artistiques, les créations en découlant ne sont parfois pas prises en compte comme des créations à part entière. Pedrag Matvejevitch tente de légitimer les créations poétiques politiques en soutenant ce qu'il appelle la « poétique de circonstance » :

« Nous avons, il est vrai, bien des raisons d'être non seulement sévères à l'égard de la poésie de circonstance ou *engagée* – nous nous devons de l'être à l'endroit de toute poésie et de tout art – mais aussi de nous méfier d'elle. Rien n'autorise pourtant de la juger *a priori* comme une catégorie poétique mineure ou secondaire. Maints exemples pourraient démentir un tel jugement et contredire toute généralisation outrancière. Qu'y a-t-il, somme toute, de plus poétique que de faire appel à la poétisation pour retenir le *fugitif*, pour marquer les événements mémorables de notre commune aventure et en témoigner ? »⁴.

Face au constat que les gens de théâtre ayant créé proches des barricades ont été invisibilisés.e.s, O. Neveux explique que son travail est une « suspicion face à l'invisibilité et/ou la stigmatisation généralisée de ces tentatives artistiques, face à l'éradication de toute une culture de lutte »⁵. Parler de théâtre militant n'a pas de sens en soi, ça n'est pas une identité esthétique et cela regroupe des formes très éclectiques dont le théâtre-action fait partie. Dans cette logique, on rencontre sur sa route de recherche un certain nombre d'impasses, de chemins semés d'embûches...

En effet, on ne peut pas dire qu'on regorge d'informations sur le sujet : si on écrit « théâtre-action » dans un moteur de recherche, les premiers résultats sont la Fédération de Théâtre Action et le Centre de Théâtre Action, se situant en Belgique, preuve d'une implantation concrète chez nos voisins.ne.s. En France en revanche... On trouve seulement une compagnie, l'Ophelia Théâtre, qui

² BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel*. Belgique, Liège : Fédération du théâtre Action, 2016-2018. P. 6.

³ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte - Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : Edition de La Découverte, 2007. 324 p. (Coll. Cahiers libres)

⁴ MATVEJEVITCH, Pedrag. *Pour une poétique de l'événement : La poésie de circonstance*. Paris : Edition 10/18, 1978. 328 p. Cité dans NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte*. – *Ibid*, p.8.

⁵ *Ibid*. P.9.

se revendique comme compagnie de théâtre-action. On peut essayer de lancer des recherches avec d'autres termes comme « théâtre d'intervention », mais on découvre vite que cette forme théâtrale, si elle s'attache à se déplacer hors du bâtiment « théâtre » pour aller dans les usines, entreprises, milieux scolaires, ou tout espace non-prévu pour être théâtral ; n'admet pas la part de création collective et participative en ateliers qui est au cœur de la démarche du théâtre-action. En revanche, c'est peut-être vers les occurrences pour « théâtre social » qu'on pourrait chercher quelque chose s'en approchant. Mais là encore, les résultats sont maigres. J'ai donc eu besoin d'un peu plus que de la lecture (*la narratrice désigne autour d'elle tous les livres et feuilles volantes qui recouvrent le plateau*) pour répondre à mes questions. J'ai parlé avec Astrid⁶, une jeune metteuse en scène (c'est comme ça qu'elle se désigne) salariée par le Collectif 1984⁷ implanté à Bruxelles depuis 1979. C'était intéressant pour moi d'avoir son avis et son regard neuf sur un des premiers collectifs de théâtre-action. J'ai interviewé Laurent Poncelet⁸, directeur et metteur en scène, fondateur de l'Ophelia Théâtre⁹ à Grenoble, qui est à ma connaissance la seule compagnie française à se réclamer du théâtre-action, pour avoir son point de vue français sur la discipline. Et enfin, j'ai échangé avec Paul Biot¹⁰, une encyclopédie humaine sur le théâtre-action : il a été un des fondateurs de la Compagnie du Campus en Belgique (une des premières compagnies de T-A belge), avant d'être directeur du Centre de Théâtre-Action, impliqué dans la Fédération du Théâtre-Action.

Iels m'ont aidée à trouver des réponses à cette question : mais où est donc passé le théâtre-action ? Ce terme est pourtant né en France, où une compagnie fondée en 1972 par Renata Scant et Fernand Garnier portait ce nom et les valeurs piliers du mouvement plus global du théâtre-action. Mais il semble aujourd'hui disparu du vocabulaire français. Et pourquoi la Belgique semble au contraire avoir permis l'épanouissement de cette pratique ? Ici, on parle de la communauté francophone de Belgique, la Fédération Wallonie Bruxelles (FWB), qui assure en partie sa propre autonomie politique et culturelle. Le Gouvernement Fédéral de la Région Wallonie Bruxelles gère les compétences culturelles propres à cette région et définit par cette occasion les termes des subventionnements pouvant être accordés (et à quels montants). Il s'avère que le théâtre-action fait partie des disciplines reconnues en tant qu'art de la scène, ce qui lui permet d'être subventionné : une reconnaissance institutionnelle qui permet donc à la discipline de s'épanouir tout en fixant un cadre précis de ses champs d'action.

⁶ Pour avoir un aperçu de l'entretien, vous pouvez aller voir mes notes en annexes. P.79

⁷ Pour plus d'informations, voir en annexes la courte présentation sur le Collectif. P.78

⁸ Les notes de l'entretien sont en annexes P.84

⁹ Petite histoire de l'Ophelia Théâtre en années P.82

¹⁰ Voir la retranscription de l'entretien en annexes P.88

Les différences de traitement du T-A¹¹ entre la France et la Belgique sont donc questionnables puisque les deux pays, on y reviendra, ont suivi des évolutions de politiques culturelles assez communes, s'influençant mutuellement par leur proximité géographique et leur langue partagée. C'est pour cette raison que l'étude parallèle et comparée de la situation de la reconnaissance du théâtre-action entre la France et la Belgique me paraît être nécessaire : d'une part parce qu'étudier cette pratique ne peut pas se faire sans les données belges qui sont très présentes, d'autre part pour comprendre pourquoi cette expression artistique a pu presque disparaître du contexte culturel français en sachant que la naissance du théâtre-action est pourtant enracinée à la fois en France et en Belgique. C'est aussi pourquoi, par exemple, je ne me pencherai pas spécifiquement sur le cas Québécois où la discipline s'est aussi épanouie : le contexte politique et culturel étant bien plus éloigné du cas français.

La question est simple finalement : Pourquoi le théâtre-action est-il plus développé en Belgique qu'en France ? De cette interrogation presque innocente découle cette autre question qui est : Comment la reconnaissance du théâtre-action met-elle en lumière les différences de politiques culturelles entre la France et la Belgique (FWB) ?

Face à une aussi vaste question, j'ai eu le temps d'inventer un certain nombre de réponses possibles, disons des hypothèses de réponses possibles. On peut d'abord partir du principe que la différence de politique culturelle entre la Belgique et la France a permis le développement du théâtre-action en FWB mais pas en France. La France semble en effet, depuis les premiers textes de lois consacrés à la Culture (avec un grand C), vouloir développer un système de reconnaissance culturelle passant par une forte institutionnalisation se concentrant sur la création (liée à la notion de Beaux-Arts) et l'Artiste (là encore avec un grand A). Ce qui découlerait d'une forme de croyance dans l'Artiste comme sorte de génie créateur de Beau, et que tout ce qui serait finalement autre chose que de l'art pour l'art serait une forme artistique à considérer avec moins d'attention. Le théâtre-action qui a pour but de créer une pièce de théâtre, ne répond cependant pas à l'impératif d'une esthétique libre du propos. Les questions esthétiques sont existantes mais ne sont pas au centre de la création participative qui pourrait rapidement être considérée comme du « socio-culturel » qui devrait être soutenu pour sa fonction sociale plus qu'artistique. On peut partir du postulat qu'au contraire la Belgique a une conception de la Culture différente qui lui permet de reconnaître le T-A comme une expression artistique à part entière des Arts de la scène.

Une autre de mes hypothèses consistait à mettre en avant la Belgique comme pays fédéral dans lequel vivent plusieurs communautés de cultures différentes. C'est donc un pays qui *de fait* reconnaît et admet l'existence de groupes de populations différentes, et par extension la

¹¹ J'utiliserai cette abréviation afin de désigner le théâtre-action dans la suite de mon exposé, afin d'alléger un peu le texte et de rendre les répétitions moins conséquentes.

reconnaissance de la cohabitation de ces groupes dans un même pays. On pourrait donc penser plus largement que cela amène à la prise en compte des différences culturelles et de mixité culturelle. Cela signifie aussi que le terme de communauté, qui en France est perçu comme négatif et clivant, est une notion qui a toute sa place en Belgique qui peut donc travailler sur les questions de vivre ensemble en prenant en comptes les minorités culturelles (on parle ici de minorité surtout en termes de visibilité et de représentativité dans l'espace public). Ces minorités sont une grande partie du public ciblé par les créations en ateliers mises en place par des compagnies de théâtre-action, leur permettant de favoriser la prise de parole de groupes et individu.e.s marginalisé.e.s. La reconnaissance du multiculturalisme permettrait alors de faciliter des actions à destination de ces groupes et individu.e.s.

Enfin, je m'étais questionnée sur la reconnaissance des Droits Culturels, qui me paraissaient commencer tout juste à être mis en avant en France : les actions menées dans ce sens sont toujours reliées au social, ce qui semble toujours les délégitimer au regard de l'artistique. Comme si cette part sociale du théâtre-action le sortait du circuit artistique. Peut-être est-ce la politique culturelle et sociale qui n'est pas adaptée à une pleine reconnaissance du théâtre-action, ou un retard sur la prise en compte des droits culturels dans les politiques publiques. Au contraire, la Belgique a des conventions spécifiques rattachant le théâtre-action dans le milieu des arts de la scène. Cette reconnaissance amène à pérenniser la pratique, ainsi qu'à la rendre visible, et les Droits Culturels sont depuis longtemps mis en place par les Centres Culturels de la FWB notamment. Cependant, il y a un petit souci concernant cette hypothèse... C'est que la notion de Droits Culturels est apparue bien après l'apparition du T-A. Donc hypothèse invalidée, mais peut-être qu'il y a là une piste à creuser pour envisager le futur du théâtre-action...

A partir de ces interrogations et pistes de réponses, je me suis penchée sur l'étude de trois points distincts qui suivent une logique chronologique. Il y a l'Acte I, qui est l'historique de la naissance du théâtre-action en France comme en Belgique, dans sa perspective artistique. J'essaie de retracer, des premières expériences d'agitation propagande et des créations participatives dans les usines à Mai 68 et la naissance du T-A, le lien entre les mouvements politiques et la création artistique. Je porte un regard sur les situations parallèles entre les deux pays afin de vérifier si la discipline est effectivement arrivée dans des contextes similaires en France et en Belgique, ou si, dès le départ, on aurait pu voir des disparités qui expliqueraient les situations actuelles si différentes. Ce premier acte me permet aussi de définir de façon plus complète cette pratique théâtrale afin d'en exposer toutes les singularités.

Dans un Acte II, j'étudierai la façon dont les compagnies ont cherché à être reconnues comme des compagnies de création professionnelle. Je commencerai par déchiffrer les politiques culturelles en France et en Belgique au moment de l'émergence du théâtre-action, afin de voir si la discipline

a été traitée de la même façon de part et d'autre de la frontière. Je montrerai en quoi la conception de la culture était problématique pour pouvoir amorcer cette reconnaissance, et comment les compagnies se sont regroupées et fédérées pour se rendre visible et peu à peu s'intégrer au paysage culturel (avec plus ou moins de succès en France et en Belgique). Je m'attarderai surtout sur le cas belge en retraçant les différentes étapes qui ont mené les compagnies à leur conventionnement.

Enfin, dans l'Acte III j'analyserai les effets de l'institutionnalisation pour le cas de la Belgique, et je me pencherai sur les possibilités de financements en France où la discipline n'est pas reconnue de la même manière. Je dresserai un état des lieux actuel de la discipline dans les deux pays et en questionnerai le vieillissement. Et si le théâtre-action était quoi qu'il en soit en voie de disparition ? Face à ce constat, j'étudierai la possibilité d'ouverture du T-A pour en garantir le futur, je me pencherai alors sur ses liens possibles avec les droits culturels et la façon dont il pourrait se développer à travers leur émergence dans les politiques culturelles.

J'espère que ce cheminement me permettra de trouver des réponses à mes questions, en attendant, je vous souhaite une bonne représentation.

La narratrice éteint la lampe de son bureau. Noir.

ACTE I – NAISSANCE DU THÉÂTRE-ACTION, HISTOIRE D’UN THÉÂTRE ENGAGÉ

Scène 1 – Avant la notion même de théâtre-action

La narratrice est à l'avant-scène, elle installe un pied de micro, fait des tests.

N. - Commençons par le commencement : comment est apparu le théâtre-action ? Je pars dès mon introduction du principe que la discipline s'est développée en parallèle en France et en Belgique. Je vais donc vous exposer comment cette forme théâtrale si particulière a vu le jour. Vous aurez pu le comprendre, le théâtre-action naquit sur un terreau militant bien dense. Cela m'amène à penser à l'articulation plus globale entre théâtre et politique. Augusto Boal considère que « Le débat sur les rapports du théâtre et de la politique est aussi vieux que le théâtre...et que le politique. »¹². Pour lui, il existe deux postures distinctes vis-à-vis de l'art : soit on le considère comme de l'art pour l'art, où il est question de beauté, d'expérience esthétique avant tout ; soit on considère que l'art est forcément politique puisqu'il présente une vision du monde dans un contexte spécifique, et qu'il prend position.

Je porterai d'ailleurs votre attention sur les termes à utiliser dans ce contexte : on utilise trop souvent théâtre « politique », « militant », « contestataire » ou « engagé » de façon indifférenciée. Autant de qualificatifs sur lesquels il vaut mieux fixer dès le départ une signification précise. Le « théâtre politique » peut recouvrir n'importe quelle forme de théâtre à partir du moment où celle-ci porterait un message politique. Le « théâtre militant » défend de façon très claire une idéologie ou une cause, et le « théâtre contestataire » délivrerait plus subtilement un propos engagé à la fois dans ce qui est montré et dans la façon même de le montrer. L'esthétique serait dans ce cas plus appuyée et recherchée dans le « théâtre contestataire », mais aussi pensée pour soutenir le propos et finalement *être* le propos. C'est en tout cas la définition qu'en propose Mathilde Arragoni¹³. En ce qui concerne le théâtre-action, je pense qu'il pourrait être à cheval entre ces deux catégories. Tout d'abord parce qu'il véhicule forcément un propos politique en donnant la parole à des personnes qui sont exclues de la prise de parole publique. Cependant, le fait que le travail se fasse avec des non-professionnel.le.s ne signifie pas qu'il n'y a pas de recherche esthétique, même si celle-ci n'est pas égale dépendamment des compagnies, de leurs convictions et de leurs moyens.

La dimension politique du théâtre est présente dès l'Antiquité, le/la poète devant intégrer de la politique et de la morale dans son travail. Pour Aristote, tout est question de *mimesis*, de « re-

¹² BOAL, Augusto. (2) *Théâtre de l'opprimé*. La Découverte, 1996. P.93

¹³ ARRIGONI Mathilde, « Théâtre contestataire, théâtre militant ». Dans : *Le théâtre contestataire* [en ligne]. Sous la direction de ARRIGONI Mathilde. Paris, Presses de Sciences Po, « Contester », 2017. P. 41-74

création » dans le sens où il fait une présentation de ce que devrait être le monde¹⁴. La tragédie est aussi un élément central de la vie de la cité, tout le monde y assiste¹⁵. Elle se base alors sur la *catharsis* – la purgation des passions, ici en l’occurrence, pitié et terreur – que beaucoup de théoriciens du théâtre remettent par la suite en cause, parce qu’iels y voient une façon de contenir les passions des spectateurs qui ne les mettent pas en action. Le théâtre devient un exutoire qui vide le public de sa colère, l’empêchant de se révolter.

La narratrice lance un magnétophone. On entend une voix enregistrée : « La scène permet ainsi la décharge inoffensive et agréable d’instincts qui exigent satisfaction et qui peuvent « être tolérés beaucoup plus facilement dans la fiction du théâtre que dans la vie réelle. » »¹⁶. N. stoppe le magnétophone et énonce à voix haute la référence.

Scène 1.1 – Théâtre contestataire des années 1930

Elle se dirige vers son bureau. Elle cherche quelque chose sur son ordinateur et projette « Année 1930 » sur l’écran.

Durant l’entre-deux guerres, les hommes et femmes de théâtre cherchent un nouveau langage qui serait plus à même de décrire et de donner une vision de leur époque : iels commencent à vouloir détruire cette fameuse *catharsis* qui endort les foules et les maintient dans leur condition sociale¹⁷. Cohabitent alors un théâtre « cultivé » (Antoine, Lugné Poe, Gémier, Copeau) caractérisé par la primauté du texte à faire entendre au plus grand nombre ; un théâtre de boulevard pour se divertir ; un théâtre de recherche qui passe par le surréalisme, le dada et quelques autres tentatives expérimentales (Antonin Artaud notamment) ; et un théâtre révolutionnaire « qui s’adresse au peuple »¹⁸. Un certain théâtre cherche enfin à sortir des institutions bourgeoises, avec comme figure de proue Jean Villar et la création du Théâtre National Populaire (TNP). Il entend bien monter du théâtre exigeant mais accessible à tous et toutes, en donnant notamment une grande importance aux textes classiques. C’est aussi un précurseur de la décentralisation puisqu’il s’installe en périphérie, en banlieue, pour toucher d’autres publics que les bourgeois.es des centres-villes. Mais en termes de théâtre révolutionnaire, dans les propos et la forme, c’est vers l’Allemagne qu’il faut se tourner. En effet, Erwin Piscator est le premier à

¹⁴ BOAL, Augusto. (2) *Théâtre de l’opprimé*. Op. cit. p.103.

¹⁵ On notera tout de même que le système théâtral antique n’avait rien d’inclusif : les meilleures places sont pour les riches et les personnes de pouvoir, les moins bonnes pour celles et ceux qui ne jouissent pas du statut de citoyen (les femmes, les esclaves, etc).

¹⁶ BOAL, Augusto. (2) *Théâtre de l’opprimé*. Op. cit. p.119.

¹⁷ Le rejet de la *catharsis* étant au départ aussi un rejet des formes de théâtre bourgeois, dans une recherche nouvelle qui s’adresserait à un public populaire en cherchant à le mener à l’action et à la révolution.

¹⁸ VIALA, Alain. « Le Cartel et le surréalisme : vers une redistribution de la vie théâtrale (1924-1940) », chapitre in *Le théâtre en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. 496 p. (Quadrige). Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/le-theatre-en-france--9782130571957.htm> [Consulté le 28.06.2022]

utiliser des matériaux documentaires sur scène, il invente donc le théâtre documentaire et cherche à briser le lien empathique qui relie habituellement le public au personnage.

« Il s'adresse à un public prolétarien dont il faut éclairer la conscience. Arme de libération culturelle, le théâtre n'est plus le miroir de son temps, mais un tribunal qui condamne l'ordre ancien et invite à la construction d'un monde nouveau conforme aux exigences du socialisme révolutionnaire. »¹⁹

Cette idée, qui est finalement un rejet de la *catharsis* classique, sera aussi centrale dans les théories de Bertold Brecht et son théâtre épique : « Les deux philosophes [Hegel et Aristote] veulent qu'une douce somnolence termine le spectacle, Brecht désire que le spectacle théâtral soit le début de l'action : s'il faut chercher l'équilibre, c'est en transformant la société et non en purgeant l'individu de ses justes besoins et revendications. »²⁰. Comme l'explique Olivier Neveux, Brecht s'exerce à mettre en scène la « transformabilité » du monde, puisque selon lui « Le monde aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que s'il est décrit comme un monde transformable. »²¹. Il théorise notamment le *Verfremdungseffekt*²² qui se traduirait par effet de distanciation, ou un effet d'étrangeté : il utilise des procédés scéniques tels que l'utilisation de pancartes, des adresses publiques, un certain jeu des comédien.ne.s... Il revient aussi à l'utilisation de chœur, comme dans les pièces antiques. Ce chœur est constitué à l'origine de gens du peuple et a cette fonction de représentation des citoyen.ne.s de la cité. C'est ce que conserve Brecht contre la toute-puissance du/de la protagoniste (dont la naissance est vue par Augusto Boal comme une aristocratisation du théâtre)²³ et qui permettra aux spectateur.rice.s d'être mis.es à distance de la situation se déroulant sur scène. Cela crée un point de vue extérieur, ce qui permet d'avoir un regard critique sur ce qui se déroule, de prendre conscience des rouages amenant à cette situation et ainsi, que chaque chose découle d'une précédente sans que cela aille de soi. Le but est que les spectateur.ices voient de potentiels leviers d'action pour rectifier une situation, qu'ils sentent qu'ils sont capables d'agir. Brecht recherche un théâtre agissant où le public se sentirait en capacité d'action en sortant du spectacle.

Pour reprendre les questions de vocabulaire que je vous ai exposées tout à l'heure, on parle ici de théâtre contestataire, pas de théâtre militant. Vous pourriez objecter très justement que ces tentatives théâtrales n'ont finalement rien à voir avec le théâtre-action, et vous aurez sans doute raison. Mais ces expérimentations sont aussi le reflet d'un monde en changement, et de

¹⁹ GIRAUD, Pierre. « PISCATOR ERWIN - (1893-1966) » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/erwin-piscator/> [Consulté le 09.08.2022]

²⁰ BOAL, Augusto. (2) *Le théâtre de l'opprimé*. Op. cit. P.194.

²¹ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lute*. Op. cit. p.17.

²² BRECHT, Bertold. *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : Ed. L'Arche, 1978. Trad. Jean Tailleur. (Coll. Scène Ouverte). 96 p.

²³ BOAL, Augusto. (2) *Théâtre de l'opprimé*. Op. cit. P. ?

bouleversements politiques en court, sur lesquels vont s'appuyer des vagues de militantismes qui seront, elles, à l'origine d'expressions artistiques proprement militantes.

Scène 1.2 – Théâtres militants et agit'prop

Certaines formes de théâtre cherchent durant les années trente à s'adresser de façon directe aux ouvrier.e.s et paysan.ne.s, tout en portant un message politique très fort (de gauche, mais quelques tentatives se feront aussi par certaines mouvances catholiques)²⁴. Les groupes qui se constituent mettent en place les premières idées de décentralisation en faisant un mouvement important vers les banlieues des villes (où l'on trouve les classes populaires) ou encore vers les campagnes. Maryse Souchard et Marc Favier démontrent que cette politisation du théâtre s'explique par une union des mouvances de gauche contre les nationalismes qui ont causé la première guerre mondiale, ce traumatisme les poussant à défendre des idéaux pacifistes²⁵. L'agitation-propagande (ou agit'prop) se développe alors beaucoup en Europe et en Union Soviétique comme un moyen de toucher les classes populaires par le théâtre, de l'utiliser comme un médium de transmission d'idées politiques : « Dans la mouvance de l'Internationale communiste, il vise à réhabiliter la notion de propagande. »²⁶. En France, dès 1928, on trouve des groupes comme Prémices (qui deviendra par la suite Octobre), le groupe Mars ou encore les Blouses Bleues de Bobigny, formés de militant.e.s de gauche, d'extrême gauche et de communistes. Les années trente voient aussi l'avènement du Parti Communiste en France, qui ne sera pas, comme on aurait pu le penser, un soutien pour ces expressions artistiques (probablement parce qu'on ne peut pas vraiment contrôler le message diffusé). Une seule troupe, celle du Théâtre de la Jeunesse Communiste, est directement affiliée au Parti, cependant, les autres troupes seront à un moment ou l'autre liées au mouvement communiste : « les quelques expériences de théâtre militant se feront soit avec un soutien discret (plutôt réprobateur) du Parti, soit dans une opposition « de gauche » à celui-ci. »²⁷.

Les inspirations sont donc directement importées de Russie, mais aussi d'Allemagne où Erwin Piscator met en place un Théâtre Prolétarien à Berlin. En France, on peut noter une tentative similaire mise en place par Léon Moussinac qui crée un Théâtre International Ouvrier (TIO) en 1932 au Bouffe du Nord (Paris). Le but est de proposer un théâtre professionnel au répertoire révolutionnaire, sur le modèle de ce que peuvent faire Brecht et Piscator en Allemagne. Là encore,

²⁴ SOUCHARD Maryse & FAVIER Marc. « 32. Le Cartel et le surréalisme : vers une redistribution de la vie théâtrale (1924-1940) », dans : Alain Viala éd., *Le théâtre en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. P. 405 à 421. (Coll. Quadrige). Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/--9782130571957-page-405.htm> [Consulté le 12.07.2022] *Op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.* p.13

²⁷ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte*. *Op. cit.* p.27.

Brecht a une influence considérable dans l'esthétique qui est proposée : rejet de la *catharsis* et de l'identification afin que chacun.e se rende compte de sa possibilité d'action.

Mais en parallèle se développe aussi des groupes politisés ne s'affiliant ouvertement à aucun parti politique. Dans les campagnes, des troupes catholiques voient le jour, utilisant des formes théâtrales « traditionnelles » (carnaval, spectacles en lien avec les fêtes agricoles, etc.) prônant des valeurs ancestrales dans un idéal de paix et d'union face au fascisme. Dans les villes, si l'idéal pacifiste est véhiculé, c'est surtout par des groupes amateurs ouvriers. Les formes théâtrales qui en découlent sont variées, mais « essaient toujours de s'articuler aux questions politiques les plus brûlantes »²⁸. En 1931 est même créée la Fédération de Théâtre Ouvrier de France (FTOF), en lien avec le Parti Communiste sans en dépendre, et qui soutient majoritairement des formes d'agit'prop en accord inconditionnel avec les idées du Parti (*S'affiche sur l'écran au fond de la scène une image kitch de Staline*). Léonor Delaunay note qu'il s'agit d'une occasion de mettre en place un « renforcement de l'encadrement des pratiques par le Parti Communiste »²⁹. C'est une sorte de rassemblement des artistes et troupes pour les mener dans une certaine direction concernant la ligne esthétique et politique à tenir. Elle analyse par la même occasion l'utilisation du mot 'ouvrier' plutôt que celui de 'prolétarien', le premier induisant qu'il s'agirait d'un théâtre fait « par » et « pour » les ouvrier.e.s, leur donnant un espace de parole. Le manifeste de la FTOF, publié le 29 janvier 1931 prône justement « l'absence de neutralité de l'art et l'amateurisme »³⁰. Les troupes vont directement au contact du public, et utilisent des formes spectaculaires qui héritent autant des milieux populaires (sketchs, etc) que des expériences russes et allemandes. Mais, comme justement exprimé par L. Delaunay, il s'agit plus d'un théâtre « propagandiste qu'agitatoire »³¹.

D'autres troupes se créent aussi en dehors des carcans du Parti, c'est le cas des Blouses Bleues de Bobigny (troupe constituée seulement d'ouvrier.e.s), mais aussi du Groupe Octobre (qui mélange amateur.ice.s et professionnel.le.s). C'est sur ce dernier que je vais un peu plus m'attarder, afin de le citer comme exemple, qu'on puisse saisir un peu mieux le contexte dans lequel le théâtre ouvrier s'intègre alors, mais aussi les conceptions formelles qui vont ensuite infuser les créations militantes des générations suivantes.

*La narratrice diffuse un extrait de « Citroën », texte lu par Jacques Prévert*³².

²⁸ DELAUNAY, Léonor. « De l' 'agit-prop' au théâtre populaire. Contribution à une anatomie de l'engagement théâtral dans les années 30 », *Le groupe interdisciplinaire d'études nizaniennes – « Aden »*, 2011, Vol.1, n°10, P.17-37. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-aden-2011-1-page-17.htm> [Consulté le 28.06.2022]

²⁹ *Ibid.* p.18

³⁰ *Ibid.* p.22

³¹ *Ibid.* p.23

³² <https://www.youtube.com/watch?v=ObGBEFuYxbs>

Le Groupe Octobre a été fondé en 1932, il s'est nommé ainsi en référence à la Révolution d'Octobre ayant eu lieu en Union Soviétique – ses membres se revendiquent donc ouvertement révolutionnaires, iels sont d'ailleurs proches du Parti Communiste sans pourtant en faire partie (certain.e.s sont communistes, d'autres trotskystes...). Le Parti ne les a d'ailleurs jamais soutenu.e.s, puisque leur ligne politique ne correspondait pas totalement à la sienne. Ce groupe rassemblait des comédien.ne.s (Raymond Bussière, Yves Deniaud...), des cinéastes comme Yves Allégret et Jean-Paul Le Chanois, des auteurices comme Jacques Prévert et d'autres personnes encore des milieux artistiques et militants (Marcel Duhamel notamment). C'est aussi certainement pour cette raison que le Parti Communiste ne leur accorde pas toute sa confiance, ce sont certainement des gens qui réfléchissent beaucoup trop. Les comédien.ne.s jouent partout, et surtout là où les choses se passent : pas dans les théâtres au public bourgeois endormi, mais dans les cours d'usine, les cafés, les piquets de grève, les meetings... Leur répertoire se construit en fonction de l'actualité pour coller au plus proche des réalités que vivent les gens, le peuple, les prolétaires, les « camarades ». Jacques Prévert, qui a fait ses débuts d'écrivain dans le courant surréaliste, se charge de l'écriture des pièces : souvent des sketches et chœurs parlés satiriques, corrosifs et burlesques³³. Un travail est donc apporté à la création d'une expression théâtrale neuve : tout de même exigeante sur les textes par la plume de Prévert qui touche à des sujets politiques brûlants dans une écriture qui s'appuie beaucoup sur des coupures de journaux par exemple, pour confronter différentes informations et points de vue sur scène. En termes d'esthétique, iels jouent sur des formats connus de représentation (très cinématographiques) et populaires. En 1933, iels montent par exemple *La Bataille de Fontenoy* ou encore *Citroën*, un chœur écrit par Prévert à l'occasion des grèves des usines Citroën à Saint-Ouen (et joué sur les piquets de grèves bien-sûr). Durant la même année, iels présenteront leur travail en URSS durant des Olympiades internationales de théâtre ouvrier – preuve que l'agti'prop est à cette époque un médium de transmission des idées que le Communisme utilise et tente de régir. Cependant, le Groupe Octobre garde son indépendance idéaliste et posera un regard critique sur ce qu'iels trouvèrent en Union Soviétique : la révolution était faite, oui, mais pas forcément bien faite... Leur Groupe sort de l'ordinaire, dans les formes de mises en scène qu'iels exploitent. Iels apportent une réelle réflexion sur la dimension visuelle de leurs spectacles ce qui leur donne leur originalité et les font par la même occasion sortir de la propagande pure. Iels utilisent des objets du quotidien, sont dans la « débrouille » et inventent à partir de symboles. Pourtant Raymond Bussière déclarait dans une interview qu'iels « ne pensaient pas faire quelque chose d'artistique. »³⁴. On

³³ SOUCHARD Maryse & FAVIER Marc, « 32. Le Cartel et le surréalisme : vers une redistribution de la vie théâtrale (1924-1940) », dans : Alain Viala éd., *Le théâtre en France*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 405-421. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/--9782130571957-page-405.htm> [Consulté le 17.07.2022]

³⁴ DESCOTILS, Gérard & VIERNE, Jean-Jacques. « Remettez-nous ça : Le Groupe Octobre » [podcast]. Rediffusion in *Les Nuits de France Culture*, « Le Groupe Octobre raconté par ceux qui l'ont fait : les Prévert, Paul Grimault, Roger Blin,

touche ici à la question de la limite entre ce qui fait art, ce qui fait politique, et laquelle de ces notions on met le plus en avant : est-ce qu'on se sert de l'art comme d'un médium idéologique pur, ou est-ce qu'on essaye de mélanger le politique à une forme d'art qui soit effectivement expressive mais aussi une expérience esthétique ? *La narratrice aurait pu s'emballer un peu en énonçant cette dernière phrase, pensant à voix haute. Il lui faut un petit temps pour revenir aux spectateur.rice.s.*

Dès 1934, le groupe abandonne en partie son travail proprement propagandiste pour se diriger vers l'agitation populaire : manifestation, carnaval, marionnettes... La troupe se distingue alors complètement de la ligne communiste.³⁵ En effet, l'année 1934 est marquée par de fortes manifestation suite aux émeutes du 6 février qui menèrent à un massacre des manifestant.e.s.³⁶ Iels pratiquent en effet une « dramaturgie de la manifestation », mettant en scène de petits sketches durant les mobilisations (via notamment l'utilisation de marionnettes). Cela dans un contexte où l'espace public est de plus en plus pris d'assaut pour devenir un espace de débat politique, un espace de parole qui coïncide avec le grand bouillonnement politique et social qui caractérise la montée du Front Populaire. La révolution est quelque chose qui les poussait à l'action théâtrale, qu'ils envisageaient comme un idéal de justice et de fraternité, qui leur semblait à portée de main.³⁷ Avec l'avènement du Front populaire en 1936, le groupe cesse ses activités théâtrales : pour certain.e.s, le théâtre n'est plus la priorité, il est temps de se consacrer pleinement à l'action directe et au militantisme. Iels ont alors « plus de boulot comme militant[e]s »³⁸ que comme membres du Groupe Octobre. Aussi parce que la pression de l'Allemagne fasciste se fait de plus en plus sentir, les groupes de gauche se regroupent alors pour faire front commun. De manière générale, les troupes se font dès 1936 de moins en moins nombreuses : c'est aussi la fin de la FTOF, le Front populaire fédérant directement les groupes théâtraux³⁹ via une Union des Théâtres Proletaires (qui se terminera vite)⁴⁰. En ce qui concerne les membres du groupe Octobre, iels se sont tourné.e.s vers le militantisme actif, ou encore vers d'autres expressions artistiques, notamment via le cinéma (Duhamel, Prévert, etc.). Iels restèrent, même après cette tentative, proche des milieux populaires⁴¹.

etc. », 2018. Paris : France Culture, 1974. Disponible au format audio sur :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-groupe-octobre-raconte-par-ceux-qui-l-ont-fait-les-prevert-paul-grimault-roger-blin-etc-3086828> [Consulté le 01.08.2022]

³⁵ DELAUNAY, Léonor. « De l' « agit-prop' » au théâtre populaire. Contribution à une anatomie de l'engagement théâtral dans les années 30 », *Op. cit.*

³⁶ A ce sujet, voir : MARIN, Armel. "Stavisky - Affaire" [en ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/affaire-stavisky/> [Consulté le 03.08.2022]

³⁷ *Ibid.*

³⁸ DESCOTILS, Gérard & VIERNE, Jean-Jacques. « Remettez-nous ça : Le Groupe Octobre », *Op. cit.*

³⁹ SOUCHARD Maryse & FAVIER Marc. « 32. Le Cartel et le surréalisme : vers une redistribution de la vie théâtrale (1924-1940) » *Op. cit.*

⁴⁰ DESCOTILS, Gérard & VIERNE, Jean-Jacques. « Remettez-nous ça : Le Groupe Octobre », *Op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

« En France, le théâtre révolutionnaire et prolétarien s'éteint sous le Front Populaire : lié trop étroitement à une période du communisme que le Parti souhaite désormais révolue, il ne peut survivre à partir du moment où ses principes constitutifs sont rejetés. »⁴²

Malgré la désintégration des compagnies d'agit-prop qui ont connu le même sort que le Groupe Octobre, des « cellules d'action culturelle » s'organisent un peu partout en France.⁴³ Ces cellules sont des espaces de popularisation du théâtre qui restent liées de façon intrinsèque aux milieux militants. Pendant un moment cependant, l'héritage des compagnies d'agitation-propagande ne semblera pas très marqué. On en retrouve une réminiscence lors d'un autre moment de forte mobilisation militante et de volonté de révolution sociale, politique et sociétale : Mai 68.

Scène 1.3 – Les années soixante : les *happenings* et nouvelles recherches révolutionnaires
*La narratrice s'en retourne à son bureau et note cette fois « les années 60 », elle projette sans le son des images du Living Theater à Avignon en 1968*⁴⁴.

A ce moment, on peut voir de nouveau des hommes, femmes, et tous.les ceux qui sont entre les deux et au-delà, de théâtre qui remettent en question le fonctionnement des institutions théâtrales, et mettent en scène des pièces engagées qui se veulent à destination de tous les publics, et particulièrement des publics populaires. On peut alors voir pousser de nombreuses dénominations pour désigner des formes de théâtre qui tentent de se rapprocher de la réalité des vies des gens (de l'opprimé, de la vérité, documentaire, politique, populaire, théâtre-action...). Paul Biot lit ce nouveau vocabulaire comme une démonstration flagrante que le théâtre « tout-court » aurait perdu quelque chose, une proximité avec le monde, un enjeu démocratique que le théâtre devrait pourtant permettre : être un « dialogue public comme répétition de la démocratie »⁴⁵. Les limites de la représentation théâtrale sont aussi redéfinies, on repense la relation entre le/la spectateur.rice et le spectacle : les années soixante et soixante-dix sont le berceau de formes spectaculaires plus proches de la performance où un espace commun est créé entre actrice et spectatrice. C'est le cas notamment pour le Performing Group mené par Richard Schechner ou encore le Living Theater qui s'intéressent à la participation proprement corporelle du public, en jouant sur la co-présence actrice et public. Le Bread & Puppet Theatre initié par Peter Schuman descend aussi dans la rue pour jouer au sein des manifestations. C'est donc principalement sur le continent américain qu'on trouve des formes de théâtre politique qui

⁴² DELAUNAY, Léonor. « De l' 'agit-prop' au théâtre populaire. Contribution à une anatomie de l'engagement théâtral dans les années 30 », *Op. cit.* p.35

⁴³ DESCOTILS, Gérard & VIERNE, Jean-Jacques. « Remettez-nous ça : Le Groupe Octobre », *Op. cit.*

⁴⁴ <https://youtu.be/KVeuNhmaTEQ?t=1980>

⁴⁵ BIOT, Paul. « Un théâtre aux origines du dialogue public (hypothèse d'une pratique culturelle de la démocratie) », chap. in : BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Belgique, Mons : Edition du Cerisier, 2006. 432p. (Coll. Place Publique). P.29.

vont influencer les pratiques européennes. On peut encore citer le cas de « la San Francisco Mime Troupe [qui] propose des interventions de rue, se nourrit de formes ancestrales (notamment le mime ou la *commedia dell'arte*) »⁴⁶, et qui reprend aussi l'agit'prop mais cette fois pour défendre des causes comme l'écologie, le féminisme, ou encore soutenir le Black Panther Party. Le Teatro Campesino crée aussi à partir de 1966 ce qu'ils appellent des « actos » : « montés et joués par les ouvriers, [ces] sketches s'inscrivent dans une double tradition : celle du théâtre radical, [...] celle d'un théâtre latino et mexicain, implanté depuis longtemps dans le sud-ouest des Etats-Unis. »⁴⁷, cette discipline ressemble beaucoup aux troupes ouvrières qu'on pouvait trouver dans les années trente. En Europe, Peter Weiss développe une nouvelle forme théâtrale qui puise dans les tentatives de Piscator pour explorer plus avant les possibilités du théâtre-documentaire. En parallèle, et comme le montre Olivier Neveux, de nouveaux auteurs engagés font surface, comme Armand Gatti qui est beaucoup joué par les théâtres de la décentralisation et le Théâtre National Populaire (TNP) ; ou encore de Kateb Yacine qui introduit la question de colonisation et d'immigration sur la scène théâtrale, mais pas que : ses pièces sont aussi jouées dans des centres sociaux, dans d'autres associations... La primauté du message qui caractérise ces derniers exemples a aussi un impact sur la forme : « L'esthétique est subordonnée à la volonté de dire et de montrer : une esthétique « du contenu »⁴⁸. En outre, la pluralité des formes permet une interpellation cognitivement et affectivement diversifiée des spectateurs. »⁴⁹.

Les années soixante voient donc revenir les formes d'agitation-propagandes initiées dans les années trente tout en redéfinissant aussi l'importance d'une certaine participation des spectateurs et spectatrices à l'évènement spectaculaire. Les recherches pour sortir le théâtre des salles, pour parler de et avec des gens commence peu à peu à émerger. Comme le disait déjà Jean-Jacques Rousseau : « Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes, faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. »⁵⁰. Tout est prêt pour que le théâtre-action puisse émerger.

La narratrice rompt son monologue avec le public. Elle leur tourne le dos pour aller boire de l'eau. La lumière baisse très doucement jusqu'au noir.

Scène 2 – Mai 68 et la revendication du théâtre-action

⁴⁶ *Ibid.* P.60

⁴⁷ *Ibid.* P.60

⁴⁸ L'Esthétique du contenu est un terme développé par M. DUFRENNE dans *Art et politique*, UGE, coll. « 10-18 », Paris, 1974, P.163. Cette expression était pour lui une dénomination négative.

⁴⁹ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. cit.* P.21.

⁵⁰ J.-J. ROUSSEAU. *Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p.234. Cité in : NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. cit.*

La narratrice se tient dans un coin de la scène, dans l'ombre. Sont projetées des images d'archive des émeutes de Mai 68, en noir et blanc. Au départ, on peut entendre les commentaires des journalistes, peu à peu, seules les images défilent, la narratrice se place devant l'écran de façon à ce qu'on ne voit que son ombre.

N. – Et voilà un grand bouleversement. Mai 68. Pour tous.tes les artistes qui se préoccupent de politique, le moment est aussi au chamboulement, à la remise en question, à la recherche pour faire en sorte que leur production artistique soit en phase avec les odeurs de révolution qui infusent l'air. Au-delà d'un changement politique et social, c'est autant de changements esthétiques qui se profilent à l'horizon. Comme le dit Paul Biot, c'est l'action qui mène au théâtre⁵¹, une lutte, une grève qui inspire et devient contexte de création. En France, comme en Belgique d'ailleurs, va doucement pousser le terme de théâtre-action, qui prend racine à Grenoble avant de voir ses ramifications se répandre un peu partout. Il est temps de libérer la parole, temps que tous et toutes puissent s'exprimer, surtout celles et ceux qu'on entend peu ou qu'on n'entend pas. On crée des spectacles pour partager ce qui est exprimé par d'autres ! *La narratrice semble très convaincue par son discours, elle finit le point levé, emportée par son élan. La lumière se rallume brusquement, elle revient à elle rapidement et reprend sa posture d'érudite.*

Des théoricien.ne.s comme P. Biot considèrent que le théâtre-action devait exister bien avant 1968, puisqu'il aurait une existence notamment extra-occidentale difficile à dater. Il a ainsi pu voir dans d'autres pays des traditions où l'utilisation de théâtre, de situations jouées par des gens non-artistes à visée démocratique existaient déjà⁵². Bien-sûr, cela ne s'appelait pas alors théâtre-action, mais tous les éléments centraux étaient là : les occidentaux.ales n'ont rien inventé, à part un nom. Ce nom qui, en Europe s'est déployé en 1968 et est héritier des expériences précédentes d'agitation-propagande menées dans les années trente ; ainsi que des recherches menées sur la participation et la remise en question des séparations entre scène et public plutôt expérimentée dans le début des années soixante.

Tous.tes les chercheur.euse.s s'accordent à dire que le théâtre-action (en France comme en Belgique) naît avec les revendications de Mai 68. Il s'agit alors de créer en réaction contre l'élitisme du théâtre institutionnel et pour la valorisation de la création des classes sociales les plus défavorisées et les moins représentées.⁵³ Comme lors de l'âge d'or du théâtre d'agit'prop dans

⁵¹ BIOT, Paul. *Théâtre-Action – Hypothèse sur un tiret, trait d'union entre deux termes protéiformes* [en ligne]. Ed. Fédération Théâtre Action, 2021. 7 p. Disponible en pdf sur : <https://www.federationtheatreaction.be/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-ACTION-HYPOTHESE-SUR-UN-TIRET.pdf> [Consulté le 09.02.2022]

⁵² BIOT, Paul. «Un théâtre aux origines du dialogue public (hypothèse d'une pratique culturelle de la démocratie) », chap. in : BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit. P.29.

⁵³ BRAHY, Rachel. (1) « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? », *Lien social et Politiques* [en ligne]. Anjou : Lien social et Politiques, 2014, n° 71, p. 31-49. Disponible sur : <https://id-erudit-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/iderudit/1024737ar>. [Consulté le 26.08.2021]

les années trente, 1968 sonne la sortie du théâtre hors des espaces de représentation habituels. Les théâtres populaires notamment, (théâtres des banlieues et théâtres de la décentralisation) vont dans les usines. Mai 68 est une sorte de tsunami culturel, qui reste tout de même limité : « 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 »⁵⁴. Mais cette simple « explosion » aura bien suffi à faire émerger de nombreuses ouvertures vers de nouvelles pratiques...

Scène 2.1 – Les luttes de 68 et les nouvelles recherches théâtrales : Augusto Boal & Armand Gatti
Projection d'images de groupes de lutte.

Comme durant les années trente, le théâtre cherche de nouveau à s'inscrire dans les luttes. Armand Gatti ou encore Augusto Boal, par exemple, vont chercher à « mettre en crise la représentation (au-delà de ses thèmes et de ses sujets) : ce qu'elle véhicule comme type de réception, d'émotions. »⁵⁵. A. Boal aura une très grande influence sur les réflexions de l'époque avec ses théories du « Théâtre de l'Opprimé ». Il sera présent un long moment en France, en venant au Festival Mondial de Théâtre de Nancy avec sa troupe, *Le Teatro de Arena de Sao Paulo*. A. Boal recherche une émancipation du public (comme Brecht avant lui) : son but premier est de développer la démocratie à travers le théâtre (vaste programme). Il se penche alors sur le contenu de ses spectacles, ce qu'ils disent, mais aussi sur la légitimité des actrices et de leurs discours⁵⁶. Il veut dépasser l'agit'prop, la radicaliser : « le théâtre propose la réalisation d'une utopie urbaine : la preuve effective qu'*autre chose* est possible. »⁵⁷. Il part aussi du principe que le théâtre est « un espace idéologique »⁵⁸, dans le sens où il véhicule des valeurs qui sont transposées en émotions se propageant dans le public, or dans les formats classiques de représentation, elles soutiennent l'ordre social établi (ce qui revient à penser que tout est politique). Voilà ce qu'Augusto Boal préconise en matière théâtrale : « On détruit d'abord la barrière entre acteurs et spectateurs : tous doivent jouer, tous doivent être les protagonistes des transformations nécessaires de la société. »⁵⁹. Il faut tout transformer. Tout rebâtir. Le théâtre devient un langage mis au service des opprimé.e.s pour permettre leur expression, et l'émergence de nouvelles idées. Il veut aller plus loin que Brecht qui a « une poétique où le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour

⁵⁴ Philippe Ivernel cité in NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. Cit.* P. 81.

⁵⁵ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. cit.* P.166.

⁵⁶ *Ibid.* P.167

⁵⁷ *Ibid.* P.167

⁵⁸ *Ibid.* p.168

⁵⁹ BOAL, Augusto. (2) *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 1996. 224 p. (Coll. La Découverte Poche / Essais n°4)

que celui-ci joue à sa place mais se réserve le droit de penser pour son propre compte, très souvent en opposition avec le personnage »⁶⁰. A. Boal fait jouer à ses comédien.ne.s une situation ou une action problématique face à laquelle les spectateurices peuvent réagir. Iels peuvent ensuite débattre et rejouer la scène comme iels l'entendent, comme iels auraient voulu voir les personnages réagir. A. Boal définit le théâtre de l'opprimé.e comme étant l'action même, où le/la spectateurice devient acteur/actrice principal.e pour s'entraîner à l'action réelle : c'est une « répétition de la révolution »⁶¹.

« Cela n'a rien d'une catharsis : jouer la résistance à l'oppression passée prépare le protagoniste à résister à la prochaine »⁶².

En Europe, Armand Gatti développera quant à lui un théâtre anarchiste. Il va jusqu'à construire une dramaturgie à destination des militant.e.s nommée *Le petit manuel de guérilla urbaine*⁶³. Il se lance dans la création collective, qu'il mènera notamment en France et en Belgique où on peut retrouver son influence sur les compagnies universitaires notamment. Il expérimentera aussi les créations proprement participatives non pas dans le domaine du théâtre, mais dans celui du cinéma. *Les canards qui volaient contre le vent* a en effet été réalisé avec des syndicalistes de la ville de Saint-Nazaire, ce qui acte sa première création avec des non-professionnel.le.s. Il n'en fera cependant pas sa spécialité, contrairement à d'autres groupes théâtraux qui se forment dans son sillage.

Scène 2.2 – Les créations collectives dans les universités et milieux militants

La petite narratrice ré-arrange ses piles de livres, elle en retrouve un qui l'intéresse, le feuillette et continue.

Ce sont surtout dans les universités et milieux militants que se développent encore une fois de nouveaux types de représentations, de nouvelles manières de créer et de nouveaux paradigmes entre publics et actrices. En Belgique, le théâtre politique et militant avait connu une renaissance en Wallonie (partie francophone) durant l'Hiver 60. Le milieu de l'industrie périlclitait et se savait condamné, ce qui amena à la naissance de grands mouvements syndicaux et de grèves. Le théâtre militant y a donc toute sa place, on peut noter notamment la fondation du Théâtre Prolétarien par Jean Louvet⁶⁴. En parallèle, on voit apparaître la Compagnie du Campus à

⁶⁰ *Ibid.* p.19.

⁶¹ *Ibid.* p.19.

⁶² *Ibid.* p.51.

⁶³ GATTI, Armand. *Kleines Handbuch der Stadtguerilla. Vier Stücke (Petit manuel de guérilla urbaine. Quatre pièces)*. Traduit par E. Schmidt. Pièces de théâtre. Munich, Ed. dtv, 1971. 159 p.

⁶⁴ BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel*. Belgique, Liège : Fédération du théâtre Action, 2016-2018. 70 pages. P.5.

Bruxelles, le Théâtre de la Communauté à Liège, le Jeune Théâtre de l'ULB (Université Libre de Bruxelles) formées par des étudiant.e.s. Comme Mai 68 prend beaucoup appui sur les mouvements en provenance des Universités, le théâtre aussi a un lien fort avec les étudiants et étudiantes qui se sont mobilisé.e.s dans les manifestations politiques contestataires. Les écritures sont donc directement influencées par les préoccupations de ceux qui les font : anti-fascisme, anti-capitalisme, anti-colonialisme sont autant de sujets qui font rapidement surface dans les créations de ces jeunes compagnies. Les militantismes et combats sont très présents dans les pièces, tout en prenant leur source dans des événements réels, de terrain de lutte et de soulèvements. Comme me l'expliquait Paul Biot lors d'un entretien⁶⁵, les troupes universitaires se dressent toutes en dissidence avec les mouvements théâtraux institutionnels. Elles se battent contre un « Grand » théâtre où les élites sociales et politiques se retrouvent et parlent un langage commun. Elles retrouvent sur scène des éléments connus, un répertoire tout aussi partagé et une référence culturelle similaire. Le théâtre politique cherche à s'adresser aux classes populaires : c'est donc sur de nouvelles références venant de ces classes qu'il faut construire une nouvelle (ou des nouvelles) forme.s de théâtre, parce que « l'esthétique est politique », et qu'elle doit maintenant cesser de ne faire appel qu'à un capital social et culturel propre aux classes dominantes.⁶⁶ C'est finalement aussi ce que reprochait A. Boal au théâtre traditionnel, à savoir que même avec une volonté politique, d'utiliser des symboles qui ne veulent rien dire pour le public... Ça ne peut pas fonctionner. Le théâtre-action agit autrement : il y a une osmose entre le public et le groupe sur scène, parce que le groupe qui joue a tout en commun avec celui qui le regarde. Ce qui guide le théâtre-action est alors de faire POUR et AVEC les participant.e.s.

Le Théâtre du Campus commence par monter des auteurices révolutionnaires comme Brecht, Gatti ou Adamov. Mais iels ont vite envie de monter des textes qui n'ont pas encore été écrits : et donc de les créer elleux-mêmes. Leurs premières créations sont donc des créations collectives, qui permettent à tous et toutes de créer et s'exprimer ensembles, avec la volonté de bouleverser la scène et de jouer partout. Bien-sûr, cela existait déjà un peu, de sortir des édifices théâtraux, avec Jean Villar, et les autres. Il s'agit aussi d'aller là où il n'y a pas de salle, mais des théâtres amateurs : parce que le théâtre amateur remplit toujours les salles, parce qu'on y voit des gens qu'on connaît, ses ami.e.s, on y boit une bière ; c'est presque le même type de sociabilité qu'un café⁶⁷. Concernant les pratiques de fréquentation des spectacles amateurs par les français.es, Mathilde Arrigoni⁶⁸ expose les chiffres suivants : *elle projette sur l'écran le tableau suivant.*

⁶⁵ Entretien du 18.05.2022. Cf Annexes 5. P.88

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ ARRIGONI Mathilde, « Théâtre contestataire, théâtre militant ». Dans : *Le théâtre contestataire. Op. cit.* P.50 à 51

Tableau 1. – Fréquentation des spectacles vivants (2008)

2008								
Sur 100 personnes de 15 ans et plus de chaque groupe sont allés :								
	au moins une fois au cours de leur vie				au cours des douze derniers mois			
	Pièce de théâtre jouée par des professionnels	Cirque	Spectacle de rue	Spectacle d'amateurs	Pièce de théâtre jouée par des professionnels	Cirque	Spectacle de rue	Spectacle d'amateurs
Total	58	78	62	46	19	14	34	21
Hommes	57	79	65	50	18	13	36	23
Femmes	58	77	59	43	19	14	31	20
15 à 19 ans	61	71	50	33	32	12	35	20
20 à 24 ans	62	75	69	46	23	14	44	27
25 à 34 ans	64	77	66	48	18	21	39	24
35 à 44 ans	62	80	82	50	16	22	42	24
45 à 54 ans	62	77	67	52	19	12	35	25
55 à 64 ans	59	79	66	51	20	10	35	23
65 ans et plus	67	80	44	38	14	5	16	11
Aucun diplôme, CEP	47	74	49	34	9	8	21	11
CAP, SEP	47	77	66	48	12	15	36	22
BEPC	61	81	69	55	17	15	38	26
Bac	68	82	68	53	20	20	39	23
Bac + 2 ou + 3	79	86	78	65	29	20	48	32
Bac + 4 et plus	81	87	83	72	47	23	53	41
Élève, étudiant	68	73	58	42	37	12	42	26
Communes rurales	53	78	60	50	14	12	31	23
Moins de 20 000 hab.	51	77	60	43	12	12	31	19
20 000 à 100 000 hab.	51	74	61	44	18	10	32	20
Plus de 100 000 hab.	62	79	65	46	19	14	39	21
Paris <i>intra-muros</i>	78	75	69	59	56	22	42	36
Reste de l'agglomération parisienne	66	82	60	45	28	20	32	20

Source : ministère de la Culture.

Ce qui est intéressant surtout ici, ce sont les fréquentations des groupes en fonction de leur niveau d'étude et de leur lieu de vie. Par exemple, il me semble assez parlant que 47% des personnes en possession d'un CAP ou SEP aient vu au moins un spectacle de théâtre professionnel dans leur vie, contre 48% pour des créations jouées par des amateurices. C'est la seule catégorie socio-professionnelle pour qui le théâtre amateur a été plus fréquenté que le théâtre professionnel. En revanche, si l'on regarde du côté des fréquentations au cours des douze derniers mois, on peut voir que les personnes avec les plus faibles niveaux d'étude (jusqu'au bac), vont plus vers le théâtre amateur que professionnel. C'est aussi intéressant à soulever puisque ce sont aussi ceux qui vont le moins assister à des spectacles de théâtre en général, qu'ils soient amateurs ou professionnels. Le théâtre amateur réussit donc à toucher des gens qui sont exclus des propositions

théâtrales, même s'il peine tout de même à toucher les personnes n'ayant aucun diplôme. Concernant les espaces de vie, on peut voir de grandes différences entre les habitant.e.s des villes et ceux des campagnes. Même si on peut observer que pour toutes le théâtre professionnel a été plus fréquenté au moins une fois dans leur vie que le théâtre amateur, l'écart pour les habitant.e.s des communes rurales n'est pas immense. Et encore une fois, c'est sur les pratiques au cours des douze derniers mois que l'on voit de plus grandes différences apparaître. Les populations des communes rurales et celles de moins de vingt mille habitant.e.s ont en effet majoritairement vu des spectacles amateurs, alors que dans les grandes villes les gens se tournent vers les spectacles professionnels. Les pièces jouées par des amateurices permettent donc aussi d'aller en dehors des villes, et de faire des propositions à des publics qui sont retirés des propositions citadines. Les spectacles amateurs semblent donc pouvoir répondre aux préoccupations des compagnies qui cherchent à sortir des schémas du théâtre institutionnel en touchant des publics autres : ceux en dehors des villes et ceux des classes populaires que les comédien.nes-animateurices visent en se rendant dans les usines pour jouer pour et avec les ouvrier.e.s, en se laissant des temps d'échanges à la fin des spectacles pour débattre. *La narratrice retire le tableau projeté.*

En France, des schémas similaires à ce qui se passe en Belgique se produisent. Mais alors que chez nos voisin.ne.s les troupes sont majoritairement issues des Universités ; en France on envisage plus rapidement le théâtre comme un porte-voix collectif⁶⁹. La Troupe Z par exemple, dont parle longuement Olivier Neveux, ne se reconnaît pas non plus dans ce que proposent les théâtres institutionnels. La Troupe est d'ailleurs constituée de comédien.ne.s et de non-comédien.ne.s. « La Troupe Z est un groupe de militants révolutionnaires qui considèrent le théâtre comme une arme du combat idéologique et politique contre la bourgeoisie. »⁷⁰. Le groupe ne pense la création qu'à travers le collectif et donne des représentations « là où une vie d'homme pouvait s'inscrire »⁷¹ : dans les quartiers, dans les usines... Les compagnies recherchent de plus en plus aussi à rencontrer les gens, pour qu'ils soient une source d'inspiration directe. Le Teatre de la Carriera commencent ainsi des travaux d'enquêtes, ce qui consiste en « rencontrer des salariés, les paysans, les militants afin de dégager, d'une part, les conditions de vie de chacun, les formes scandaleuses que revêtent les oppressions spécifiques, les termes suffisamment catalyseurs pour monter une pièce ou s'insérer dans un canevas déjà établi »⁷².

Pause. La narratrice regarde les spectateurs et spectatrices, leur laisse le temps de digérer tous les éléments qu'elle vient d'énoncer.

⁶⁹ BIOT, Paul. *Théâtre-Action – Hypothèse sur un tiret, trait d'union entre deux termes protéiformes. Op. cit.*

⁷⁰ Tapuscrit de *Les chroniques de la Ve Reichpublique*, 20 p. Cité dans NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. Cit.* P.102

⁷¹ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. cit.* P.104.

⁷² NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. cit.* p.111

Scène 2.3 – Du collectif aux créations en atelier, d'un théâtre militant au théâtre-action

N. – Puis, il y a eu des expériences fondatrices. La compagnie du Campus se déplace pour aller vers les gens, et décide en 1971 de réaliser une pièce à créer dans le quartier de Saint-Josse à Bruxelles. Y vivent de nombreuses familles issues des vagues successives d'immigration que la Belgique avait accueillies par besoin de main d'œuvre à bas prix. Bien-sûr, des quartiers ont été construits pour les accueillir, puis les habitant.e.s les ont transformé en places de village auxquelles on a reproché d'être « communautaires ». Alors en 1971, les enfants de ces immigrant.e.s avaient « des choses à dire »⁷³. C'est à ce moment qu'est devenu évident pour la Compagnie du Campus qu'il n'était plus possible, pour elleux en tant que comédien.ne.s, de dire à la place de celles et ceux avec qui iels étaient entré en contact. Iels les ont plutôt guidé.e.s pour qu'iels s'expriment directement. C'est comme ça qu'est né un des premiers ateliers de théâtre-action pour la compagnie. En parallèle, en France, des groupes de théâtre-action naissent des usines et des occupations. La Troupe Z connaît un évènement fondateur similaire, remplaçant le théâtre comme « le ferment d'une culture populaire du débat public. »⁷⁴

Mais ce qu'on peut noter comme élément précurseur à proprement parler, c'est la naissance du terme de « théâtre-action », à Grenoble. Le Théâtre-Action est alors une compagnie créée par Renata Scant et Fernand Garnier : iels se définissent comme des « comédiens, animateurs, enseignants [qui] se regroupent autour d'un projet commun d'action culturelle et de création théâtrale. »⁷⁵. Le Théâtre du Levant, en région parisienne, fait aussi ses premiers coups d'essais en faisant jouer des salarié.e.s des usines. La troupe était rentrée en contact avec les ouvrier.e.s grâce à « Culture et Liberté », un organisme d'éducation populaire déjà ancré dans cet environnement. Cela pose aussi un fondement important de la pratique du théâtre-action : le lien constant avec d'autres organismes du domaine de l'éducation populaire ou de l'action sociale pour entrer en contact avec des groupes et populations. Le Théâtre du Levant s'était au départ rendu sur un piquet de grève pour mener une enquête auprès des salarié.e.s dans le but de monter une pièce. Finalement, les grévistes ont rapidement eu envie de jouer elleux-mêmes dans la pièce afin de porter directement leur parole, qu'iels ne voyaient pas être portée par quelqu'un.e d'autre qu'elleux-mêmes. Alors la pièce est devenue une création de théâtre-action. Olivier Neveux parle de théâtre « autoactif » puisque le message est délivré par les personnes mêmes qui l'ont élaboré, et à qui il s'adresse⁷⁶, permettant finalement une auto-émancipation. Les troupes mettant en place

⁷³ Citation d'après un entretien mené avec Paul BIOT le 18.05.2022. Cf annexes p.

⁷⁴ BIOT, Paul. « Introduction au chapitre : Un Théâtre essentiel », chap. in : BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit. P.21.

⁷⁵ SCANT, Renata & GARNIER, Fernand. « Théâtre Action : création collectives et jeux dramatiques », *Autrement*, n°18 (« La culture et ses clients »). p.48. Cité in NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte*. Op. cit. p.101.

⁷⁶ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte*. Op. cit. p.103.

les premiers ateliers de théâtre-action prennent rapidement conscience que des initiatives similaires se font de façon indépendante un peu partout en France et en Belgique.

C'est donc d'abord une base de définition qui s'impose : « Cette activité théâtrale reconnaît en chacun un rôle dans le travail de la culture, la création et la pensée critique et vise l'émancipation de tous. Elle prend appui prioritairement sur la parole de ceux qui sont exclus des formes les plus instituées et légitimes de la culture. Elle valorise leur vécu, leur imaginaire mais aussi leur force d'analyse. »⁷⁷. Et à partir de là aussi, des méthodes de travail avec les groupes, un rapport particulier à la représentation et aux relations entre animatrice et participant.e.s.

Scène 2.4 – Les caractéristiques et méthodes d'action du théâtre-action

Une méthodologie d'action se met en place pour mener au mieux les ateliers avec des groupes constitués préalablement ou non, rencontrés grâce à d'autres associations travaillant au contact de populations définies. Rachel Brahy a beaucoup travaillé sur le fonctionnement des ateliers de théâtre-action, notamment sur la réception de ces ateliers par les bénéficiaires. Leurs motivations pour intégrer un atelier sont d'ailleurs très diverses et pas rarement très bien identifiées : rencontrer du monde, être active, une certaine quête de réhabilitation, s'exprimer... Chaque personne a ses propres raisons de venir faire du théâtre avec des inconnu.e.s.⁷⁸ Le but premier de l'atelier est de créer du collectif, de rechercher ce qui est commun entre tou.te.s les participant.e.s. Pour cela, il faut passer par un certain nombre d'étapes de construction : le plus difficile est d'instaurer un climat de confiance entre les participant.e.s et les animateur.rice.s⁷⁹ (ou comédien-animateur, ou metteuse en scène, les termes divergent selon les compagnies et personnes). Cette confiance est le pilier d'une ouverture à l'autre, menant à une action se jouant sur le plan du commun et de l'individuel. Pour créer un groupe, beaucoup de comédien.ne.s-animateur.rice.s font le choix de travailler sur le corps, de passer par une connexion sensorielle entre les membres du groupe. Tout d'abord parce que ces exercices pré-réflexifs⁸⁰ permettent de ne pas faire venir tout de suite la parole, qui peut être quelque chose de très paralysant quand on n'a pas l'habitude de la prendre en public⁸¹, ce qui est fondamental lorsqu'on travaille avec des gens qui ont peu la parole. Lorsque l'on travaille avec des personnes ne maîtrisant pas

⁷⁷ Définition donnée par Paul BIOT, cité in BIJON, Michel et ROCHE, Pierre. « Théâtre-action ». Dans : *Dictionnaire de sociologie clinique* [en ligne]. [S. l.] : Érès, 2019, p. 647-649. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/dictionnaire-de-sociologie-clinique--9782749257648.htm> [Consulté le 25.08.2021]

⁷⁸ BRAHY, Rachel. (3) *S'engager dans un atelier-théâtre. A la recherche du sens de l'expérience*. [S. l.] : Belgique, Mons : Cerisier, 2019. (Coll. Place publique).

⁷⁹ BRAHY, Rachel. (1) « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? » *Op. cit.*

⁸⁰ BRAHY, Rachel. (3) *S'engager dans un atelier-théâtre*. *Op. cit.*

⁸¹ BRAHY, Rachel. (1) « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? » *Op. cit.*

parfaitement la même langue, c'est aussi un ressource qui permet à chacun.e de ne pas se sentir restraints dans sa façon de communiquer. Mais aussi parce que cela permet une première approche entre les participant.e.s. Il n'est pas rare que les animateur.rice.s s'inspirent de certains exercices mis en place par Augusto Boal dans ses techniques de Jeux pour actrices et non-actrices⁸²... Iels jouent sur les effets de miroirs pour créer de la réciprocité, de la contagion émotionnelle : iels mettent en place les conditions d'un partage, d' « engagement en présence »⁸³. Elle note qu'il existe différents types d'engagements, l'engagement en présence étant caractérisé par un état disponible aux autres, avec partage de ses ressentis avec elleux. C'est une situation d'éveil et d'écoute, une attention et une vigilance accrue. Pour Rachel Brahy⁸⁴ cela permet de développer une expérience esthétique forte qui amène du sens et du sensible envers soi et les autres. Ce qui se traduit aussi dans les relations entre les participant.e.s-comédien.ne.s et le public qui peut se raccrocher à ce qui est dit sur scène. Lors du passage des exercices corporels aux premières écoutes et prises de paroles, une attention particulière des comédien.ne.s-animateur.rice.s est portée à ne pas entrer dans l'intime des participant.e.s : iels peuvent garder leur vérité et sont libres de ne partager que ce qu'iels veulent, d'exagérer des situations, de fabuler...⁸⁵ Le but est cependant que chacun.e fasse part d'expériences, d'envies, de choses qui les touchent personnellement, afin de trouver une situation vécue commune et d'en tirer un travail sur le commun du groupe.

La posture du comédien-animateur/de la comédienne-animatrice se rapproche pour Michel Bijon et Pierre Roche de celle mise en place en sociologie clinique : il n'y a pas de posture de « sachant.e ». Un rapport de proximité est instauré entre le/la metteur.euse en scène et les participant.e.s.⁸⁶ Leur rôle principal est d'être capable d'écoute, les temps d'échanges informels sont ainsi tout aussi importants que ceux d'ateliers proprement dit : c'est dans ces moments que des choses importantes peuvent se dire et peuvent être saisies par l'animateur.rice pour une utilisation dramaturgique.⁸⁷ Le/La comédien.ne-animateurice porte aussi une grande attention à ne pas trop diriger les participant.e.s : il faut rester vigilant.e à ne pas les déposséder de leurs récits, de leurs paroles, de leur créativité.

Le travail mené aboutit à la création d'une pièce de théâtre, même si on dit souvent que le cheminement est plus important que ce qui est produit à la fin du processus. La création finale

⁸² BOAL, Augusto. (1) *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris : La Découverte, 2004. Trad. : Virginia Rigot-Muller. 312 p. (Hors collection Social).

⁸³ BRAHY, Rachel. (3) *S'engager dans un atelier-théâtre*. *Op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ BIJON, Michel et ROCHE, Pierre. « Théâtre-action », *Op. cit.*

⁸⁷ BRAHY, Rachel. (2) « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? », *Mouvements* [en ligne]. La Découverte : 2001, Vol. 1, n°65, p. 79-90. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-mouvements-2011-1-page-79.htm> [Consulté le 03.11.2021]

peut être vue comme « une production commune, qui va appartenir à la fois à chaque individu qui a participé et à un groupe qui l'a fabriqué, mis en œuvre, avec tout ce que cela comporte de collaborations, de choix, de conflits parfois... »⁸⁸. Au regard de cette idée, la question de l'esthétique n'est pas forcément centrale : comédien.ne.s-animateur.rice.s partent des improvisations menées dans les ateliers, des conversations, des récits⁸⁹ qui ont été faits pour monter un spectacle. Astrid du Collectif 1984 exprimait lors d'un entretien⁹⁰ que les créations sont toujours neuves, rien ne peut se répéter à l'identique, puisque toutes dépendent des participant.e.s. En revanche, la forme est très vite la même pour les pièces puisque pour garantir le même temps de parole à chacun.e, on finit par avoir une galerie de personnages. L'esthétique est donc directement impactée par la volonté de mettre en place une égalité effective des prises de parole à la fois collectives et individuelles des participant.e.s. La mise en scène est souvent légère, pour permettre à la création d'être jouée n'importe où, spécialement dans des espaces n'ayant pas de matériels de scène⁹¹. Dans le but de pouvoir s'adresser à tous et toutes au-delà de la mise en scène, la majorité des pièces de théâtre-action sont jouées dans des espaces non-dédiés : associations, écoles, centres sociaux, etc ; mais peuvent aussi être jouées dans des espaces théâtraux classiques. On retrouve ici l'importance des partenariats avec d'autres structures pour la diffusion des spectacles (diffusion qui n'est pas automatique, elle dépend du groupe et des objectifs de l'atelier). A la fin de la représentation sont aussi toujours aménagés des temps d'échanges pour que le public puisse lui aussi prendre la parole⁹².

La narratrice se rapproche du bord de la scène, se poste tout au bout, en équilibre entre la scène et la salle et regarde le public. Elle leur demande si elleux aussi ont envie de prendre la parole. Elle attend une réponse et retourne à son récit.

C'est ainsi que le théâtre-action, avant de se constituer en mouvement, apparaît avec ses processus particuliers de création. Des années trente et l'agitation-propagande émerge un théâtre militant qui reviendra progressivement sur le devant de la scène dans les années soixante, où on peut retrouver un climat politique similaire de révolte. A cette époque aussi, les expérimentations théâtrales comme le théâtre documentaire, les *happenings* veulent remettre en cause un théâtre considéré comme bourgeois : il faut réveiller le public, éveiller les consciences, les pousser à l'action tant durant la représentation que politiquement durant les soulèvements. Des compagnies

⁸⁸ LESAIN-DELABARRE. Colignon, 2015. Cité in : PITTET, Christophe. « Médiation artistique », in *Dictionnaire de sociologie clinique* [en ligne]. [S.l.] : Érès, 2019, p. 414-415. Disponible sur : DOI 10.3917/eres.vande.2019.01.0414. [Consulté le 25.08.2021]

⁸⁹ BIJON, Michel et ROCHE, Pierre. « Théâtre-action ». *Op. cit.*

⁹⁰ Entretien mené avec Astrid du Collectif 1984, en date du 9.05.2022. Cf annexes 2 p.79

⁹¹ MOURIN, Georget. « Le Théâtre-action ». *Pensée plurielle* [en ligne]. De Boeck Supérieur, 2002, Vol. 4, n° 1, p. 21-26. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-pensee-plurielle-2002-1-page-21.htm>. [Consulté le 25.08.2021]

⁹² *Ibid.*

se forment alors, qui fonctionnent sur la base du collectif, s'engagent sur la voix du militantisme, sortent des théâtres pour aller au contact des gens en situation d'invisibilisation (qu'elle soit pour des raisons de classes, sociales, culturelles, de genres...). La transition marquante est clairement celle du passage où les comédien.ne.s ne vont plus porter sur scène les revendications/des récits de gens pour les montrer à d'autres personnes, mais admettre que la parole directe de ces gens seraient plus légitime à être entendue par d'autres. Les années soixante-dix (ou septante) ont donc vu émerger le théâtre-action, que ce soit en France ou en Belgique : la façon dont des compagnies se sont formées sont assez similaires, même si en Belgique on a pu voir que la place des universités et du milieu étudiant était prépondérante. Le terme de théâtre-action a été utilisé pour la première fois par une compagnie Française, ce qui peut paraître surprenant quand on sait que par la suite le théâtre-action y aura peu à peu disparu. Est-ce qu'il serait possible que la jeunesse et la volonté des étudiant.e.s aient assuré la continuité de cette forme théâtrale ?

La différence d'implantation du théâtre-action entre France et Belgique ne semble donc pas avoir de cause visible dès son apparition, c'est certainement d'un autre côté qu'il va falloir chercher pour comprendre pourquoi aujourd'hui le paysage du T-A est si déséquilibré... Par exemple, et vous verrez, nous y viendront très prochainement, il est complexe pour ces compagnies d'être considérées comme produisant quelque chose d'artistique, ce qui représentera un réel frein au développement des compagnies.

ACTE II – UN DIFFICILE CHEMINEMENT VERS LA RECONNAISSANCE

La narratrice retourne à son bureau. Elle griffonne quelque chose sur une feuille de papier, appliquée. Elle a écrit ACTE II, elle montre à la salle sa pancarte.

Narratrice (*toujours assise à son bureau*) – Voilà, donc maintenant vous savez ce qu'est le théâtre-action, vous savez d'où ça vient, quelles en sont les caractéristiques, les personnes que ça touche et les productions qui en découlent. Le petit problème c'est qu'au moment où ça se développe, et bien on ne sait pas trop dans quelle catégorie le classer : c'est du théâtre mais qui fait jouer des non-professionnel.le.s, donc ça pourrait être du théâtre amateur. Oui mais, ça touche aussi à des questions d'actions politiques et sociales, avec des groupes de personnes en situation d'exclusion, donc en réalité ça pourrait plutôt être de l'action sociale. Oh, mais que faite vous de la part de création artistique dans ce contexte ? Les compagnies ne se considèrent pas comme des animateurs/animateuses socio-culturel.le.s, elles produisent du théâtre, donc de l'art. Il est clair pour les artistes qu'ils mènent un travail avant tout de création, même s'ils ne minimisent pas l'importance du travail social et politique qu'ils effectuent aussi. En cela ils cherchent à repousser les fonctionnements institutionnels, comme j'ai pu vous le démontrer. On se retrouve donc à essayer de faire reconnaître une discipline qui est à la fois artistique, sociale et politique. Comme vous pouvez vous l'imaginer, ça rend les choses un peu plus complexes à gérer lorsqu'on cherche à vouloir atteindre une reconnaissance qui permettrait la mise en place de financements permettant de pérenniser la discipline. C'est aussi là qu'on pourra mesurer un certain nombre de différences entre les évolutions qui se déroulent en France et en Belgique (Fédération Wallonie Bruxelles). En France, on verra (*attention spoiler*) que la discipline ne va que très peu continuer à exister telle qu'elle pouvait être présente dans les années soixante-dix, alors qu'en revanche en Belgique les compagnies se sont épanouies un peu partout.

Scène 1 – Le contexte des politiques culturelles au moment de la naissance du théâtre-action et une conception de la culture qui pose problèmes

La narratrice chamboule le plateau, elle retire sa table d'étude, refait des piles de livres. Elle se fait une pile, peut-être un peu bancal, qui lui servira de pupitre.

Je vais donc commencer par dresser un paysage des politiques culturelles existantes en France comme en Belgique, particulièrement en Fédération Wallonie-Bruxelles. Petite précision pour commencer concernant la Belgique (*elle affiche une carte de la Belgique avec les différentes provinces*). Au départ, la culture y a une fonction de rassemblement, notamment au XIX^{ème} siècle

où le pays tente de créer une « identité belge » alors que différentes communautés vivent dans le pays : la Wallonie (de langue française), la Flandres (néerlandophone), et une plus petite province germanophone (province du Luxembourg). La création d'une identité belge unique est cependant un échec, et le pays se construit alors sur une base fédérale. Petit à petit, dans les années trente notamment, les fédérations vont obtenir de plus en plus d'indépendances : les instances de langues française et flamande vont être séparées. Dans les années septante, la constitution sera révisée afin de créer les Communautés Flamande, Française et Germanophone, leur assurant une certaine autonomie politique, économique et culturelle. C'est pour cette raison que je ne me penche que sur le Fédération Wallonie-Bruxelles, les autres Fédérations ayant leur propre fonctionnement en matière de culture, de subventionnements publics, etc⁹³. Et on verra par la suite que les années septante sont des années de réorganisation des politiques culturelles, en Belgique comme en France d'ailleurs : la révolution culturelle initiée par Mai 68 aura un effet sur la façon dont on pense la culture/les cultures... Avant ça, reprenons au commencement des commencements.

Scène 1.1 – Les fondations des politiques culturelles belges et françaises d'avant Mai 68

*On entend un discours de Malraux – Début du discours d'André Malraux à la Maison du Québec à Paris en 1961.*⁹⁴

En France, la Culture a son propre ministère en 1959, André Malraux en prenant la direction. Son orientation étant de « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France »⁹⁵. On est ici face à une vision constructiviste de la culture, qui utilise les instruments culturels à des fins d'homogénéisation pour créer « la nation », donc l'idée de construire une identité commune, une et indivisible. Dans ce sens, le pays va appliquer une démocratisation culturelle, en soutenant la création et en multipliant les offres de façon à garantir un accès à tous et toutes aux « œuvres capitales ». En Belgique, des actions publiques dans le domaine « culturel et des loisirs » étaient déjà cependant menées depuis la période de l'entre-deux guerres, mais on ne pouvait pas à proprement parler de politiques culturelles. Cette notion

⁹³ DUMONT, Hugues « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », Chapitre in Profils de la création par LIBOIS, Boris (dir) ; STROWEL, Alain (dir). Bruxelles : Presse de l'Université Saint-Louis. 1997. p. 189 à 213. Disponible sur : <https://books-openedition-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/pu/sl/12453> [Consulté le 16.02.2022]

⁹⁴ Radio Canada – Archives. « Discours d'André Malraux à la Maison du Québec à Paris en 1961 » [vidéo en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Roc8nhv5Yd4> [Consulté le 27.08.2022]

⁹⁵ Extrait du décret n°59-889 du 24 Juillet 1959 portant sur l'organisation du ministère chargé des affaires culturelles. Ministère Français de la Culture. « Le Ministère de la Culture : 60 ans d'action en 500 dates » [en ligne]. Pas de date. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/Ministere-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/vendredi-24-juillet-1959-Un-decret-fondateur-pour-le-ministere-charge-des-Affaires-culturelles> [Consulté le 23.06.2022]

ne commence à exister, selon Philippe Urfalino⁹⁶, que lors de la nomination de Malraux au ministère de la Culture. La Belgique se dote d'un ministre « des affaires culturelles », en 1958 sous le gouvernement de Gaston Eyskens. Ce ministère ayant été créé suite à une crise nationale concernant le domaine de l'éducation. Le « Pacte scolaire » règle les tensions entre différents groupes politiques s'affrontant sur les deux types d'enseignements cohabitant jusqu'alors en Belgique : l'enseignement public (école officielle) et l'enseignement confessionnel (école libre). Les écoles officielles, gérées par l'Etat, auront dès cet instant l'obligation de dispenser des cours de religion correspondants au différents cultes reconnus – ce qui revient aussi à reconnaître l'existence et la cohabitation de différentes cultures religieuses⁹⁷. En parallèle et grâce aux débats qui sont menés à ce moment, de nombreuses initiatives privées vont voir le jour surtout pour contrer l'hégémonie de l'Eglise : se créent alors de nombreuses organisations d'éducation populaire. Mais la politique culturelle belge se sépare cependant rapidement de l'éducation⁹⁸.

Les actions menées par le ministère belge de la culture sont assez similaires à celles menées en France par Malraux : soutien aux institutions préexistantes comme les musées, mise en place d'une réglementation des théâtres. Les soutiens se dirigent donc vers les fortes institutions culturelles. La démocratisation suit aussi son cours, avec l'idée d'accès pour tous et toutes, dont les classes populaires « à une culture définie comme l'ensemble des œuvres de l'esprit »⁹⁹. On parle de culture au singulier, une culture universaliste sélectionnée par les classes dominantes. Jean-Luc Génard explique concernant la conception belge que « l'idée de démocratiser la culture est intrinsèquement liée à l'imaginaire de l'état social, c'est-à-dire à un imaginaire de l'accès à un bien commun mais inégalement réparti ou accessible »¹⁰⁰. Ainsi, en Belgique, on fait construire des Maisons de la Culture (sur le modèle français), pour remédier à l'inégalité d'accès aux biens culturels, aux « grandes œuvres ». Des politiques tarifaires sont aussi mises en place de façon à ce que les obstacles à la fois financiers et géographiques puissent être franchis.

Les politiques culturelles belges et françaises sont durant les années soixante extrêmement semblables, elles ont une vision très commune de ce que doit faire l'état en matière culturelle et

⁹⁶ Cité dans DE BODT, Roland. « Les politiques culturelles des francophones en Belgique - L'autonomie culturelle dans un pays fédéral » [en ligne], Nectart. Editions de l'Attribut, 2020, Vol. 2, N°11, p.26 à 42. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-nectart-2020-2-page-26.htm> [Consulté le 22.01.2022]

⁹⁷ La Ligue de l'Enseignement de le l'Education permanente asbl. « Le Pacte scolaire » [en ligne]. Disponible sur : <https://ligue-enseignement.be/ressources/legislation/le-pacte-scolaire/> [Consulté le 10.08.2022]

⁹⁸ ROMAINVILLE, Cécile. « L'articulation entre droits culturels et politiques culturelles ». DE LEGGE, Agathe & KNEUBÜHLER, Michel (coord.). Comité d'histoire du ministère de la culture - Du partage des chefs d'œuvre à la garantie des droits culturels : ruptures et continuité dans la politique culturelle française (Acte du colloque organisé à l'Auditorium du Louvre, Paris, 19 et 20 décembre 2021). Paris : La Passe du vent, 2020. 388 p. (Coll. Faire cité). P.189-233.

⁹⁹ MARTIN, Laurent. « Les droits culturels : nouveau référentiel de la politique culturelle française ou vieilles lunes repeintes à neuf ? » chapitre in DE LEGGE, Agathe & KNEUBÜHLER, Michel (coord.). Comité d'histoire du ministère de la culture. *Op. cit.* P.48.

¹⁰⁰ Cité in *Ibid.* P.48.

les actions qui en découlent sont tout aussi similaires. Mais de ce pilier commun, les politiques françaises et belges vont peu à peu s'éloigner pour partir dans des directions différentes : c'est ce qu'on peut observer dès les années soixante-dix.

Scène 1.2 – La Révolution de Mai 68

Elle projette une image de l'occupation du théâtre de l'Odéon.

La fin des années soixante, et bien-sûr le vent de révolution culturelle qui balaye Mai 68 annoncent une remise en cause profonde de la façon dont on considère la culture, et donc les façons dont on envisage les politiques qui y sont liées. Comme l'énonce Hugues Dumont, les états semblent se retrouver face à deux possibilités d'action : une visée constructiviste (développée en France) et une visée protectrice (qui sera mise en place en Belgique). La visée protectrice, opposée au constructivisme, a pour rôle de « protéger ou promouvoir une ou des identité.s culturelle.s préexistante.s sans chercher à faire coïncider celles-ci avec une entité politique souveraine »¹⁰¹. Dans ce cas, c'est plutôt une démocratie culturelle qui sera mise en œuvre en garantissant à tous.tes une participation à la vie culturelle et une reconnaissance de leur créativité propre. Ce seront surtout des actions d' « animations » qui seront nécessaires pour mettre en œuvre ces politiques. Dans les années suivant Mai 68, donc début des années soixante-dix (ou septante), un changement de définition commence à s'opérer : on ne parle plus de culture au singulier, mais de cultureS dans tout ce que ce terme peut à présent recouvrir de pluriel. Michel de Certeau disait à ce sujet : « la culture au singulier est le privilège d'une classe qu'on étend à toutes les autres »¹⁰². En effet, on voit dans la « démocratisation », qui était alors à l'œuvre, une dimension paternaliste qui impose une culture dominante : pour beaucoup, la démocratisation culturelle est tout simplement un échec. Le milieu culturel est en plein bouleversement, cherche de nouvelles façons d'atteindre une égalité culturelle en réinterrogeant le terme de culture, en cherchant la façon dont la culture/les cultures pourraient (re)devenir démocratiques. Le milieu artistique est en ébullition, et veut mettre le feu aux politiques culturelles !

En France, le 15 Mai 1968, l'Odéon est occupé. Les directeur.rice.s des CDN, des Maisons des Culture et de différentes Compagnies se rejoignent à Villeurbanne pour débattre de la situation politique. Iels interrogent par la même occasion leur place dans la révolution culturelle en court. Iels partent du constat que la Décentralisation menée par Malraux ne fonctionne pas et décident alors de rédiger un texte commun exprimant leurs revendications. Ce texte sera publié dans Le

¹⁰¹ DUMONT, Hugues (1997) « Les politiques culturelles et la création en Belgique. », *Op. cit.*

¹⁰² Cité in MARTIN, Laurent. « Les droits culturels : nouveau référentiel de la politique culturelle française ou vieilles lunes repeintes à neuf ? » chapitre in DE LEGGE, Agathe & KNEUBÜHLER, Michel (coord.). Comité d'histoire du ministère de la culture. *Op. cit.* P.47.

Monde le 28 Mai. Il s'agit de La Déclaration de Villeurbanne, qui deviendra un manifeste, et même une charte lors de l'arrivée de Jacques Duhamel au poste de ministre de la Culture. Que dit cette déclaration ? Elle analyse et met au jour le système culturel institutionnel dans tout ce qu'il a d'excluant envers certaines parties de la population, en n'étant pas ouvert à tous. Elle prétend. Les rédacteurices parlent de « coupure culturelle » rendue si violemment visible par les révoltes étudiantes et ouvrières de Mai 68 : une coupure sociale, économique, mais aussi générationnelle, crève les yeux. La culture était envisagée en cercles fermés, héréditaire puisqu'elle est finalement transmise au sein des familles bourgeoises : iels veulent lutter contre ce schéma de classe. Iels regrettent aussi le manque de culture au sein des circuits d'éducation publique, et d'une certaine façon l'exclusion de la culture de tout autres champs d'action, la cantonnant à de l'art pour l'art. Y apparait aussi le terme de « non-public », développé par la suite par Francis Jeanson et qui sera une préoccupation importante pour les compagnies de théâtre-action qui cherchent à atteindre des gens qui ne vont jamais au théâtre. Jeanson prône « la participation, le nœud de l'action culturelle et émancipation des consciences »¹⁰³. Il faut pour les rédacteur.ice.s de la Déclaration trouver de nouvelles façons de s'adresser aux publics pour toucher ceux qui ne sont pas habituellement présents dans les salles, pour qu'ils puissent se reconnaître dans ce qui leur est présenté. Iels veulent casser le cercle de légitimité qui empêche le franchissement du seuil d'un théâtre par certaines classes de population. « Seul une attitude radicale peut en effet s'opposer avec quelque chance de succès »¹⁰⁴. Iels voient aussi l'opportunité de faire du contenu artistique un moyen d'émancipation, de donner des clefs de compréhension du monde de façon à ce que ces « non-publics » puissent s'extirper de leur condition. Cela passe aussi par une forte nécessité de démystifier le théâtre, qu'il ne soit plus associé à un *habitus* bourgeois.

“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.”¹⁰⁵

Iels énoncent la nécessité de voir des collaborations beaucoup plus étroites se lier entre création théâtrale et action culturelle : iels revendiquent même l'interdépendance de ces deux champs qui ne peuvent que s'enrichir mutuellement. “Mais il reste que les modalités d'application de cette orientation fondamentale devront être définies en liaison étroite avec les intéressés eux-mêmes,

¹⁰³ FLECHET, Anaïse. « Les droits culturels : de la participation à la reconnaissance », chap. in DE LEGGE, Agathe & KNEUBÜHLER, Michel (coord.). Comité d'histoire du ministère de la culture. *Op. cit.*. P.134

¹⁰⁴ Collectif. « La Déclaration de Villeurbanne » [en ligne]. Première publication dans Le Monde, 28 Mai 1968. 2018. Disponible en pdf sur : <https://sht.asso.fr/wp-content/uploads/2020/05/1-villeurbanne-declaration.pdf> [Consulté le 10.06.2022]

¹⁰⁵ *Ibid.*

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.”¹⁰⁶ On peut voir ici la volonté d'inclure ces « non-publics » dans la création même, en passant notamment par des partenariats avec des structures associatives, centres sociaux ou tout autre intermédiaires permettant une passerelle entre le milieu culturel et les « non-publics ». Il est temps de penser les créations avec celles et ceux à qui on les destine. Les signataires de la Déclaration dressent aussi une liste de leurs revendications : plus de budget alloué à la culture bien-sûr, mais aussi une meilleure répartition des aides pour annuler les inégalités frappantes existant entre Paris et la Province, une meilleure répartition des compétences culturelles à l'échelle des collectivités, repenser des financements adaptés selon la nature des projets menés... Iels listent donc tout ce qui, dans le fonctionnement culturel de l'époque, complexifie les actions menées en dehors des théâtres institutionnalisés ou en recherche vers d'autres publics.

Ce cri du milieu culturel aura un impact sur les politiques culturelles qui suivront 1968, en ayant tenté de redéfinir les contours de ce qu'on appelait jusqu'ici « culture » au singulier. Du côté belge comme français, des efforts sont menés pour rédiger un plan quinquennal de politiques culturelles, afin de légitimer l'existence du ministère de la culture¹⁰⁷.

Scène 1.3 – Les politiques culturelles d'après 68

On se dirige alors progressivement vers ce que Laurent Martin appelle le « revitalisme culturel » à savoir la reconnaissance de la pluralité des cultures. Ces idéaux attendront les années quatre-vingt avant d'être effectivement mis en place par Jack Lang en France, dont la politique sera marquée par la reconnaissance de certaines disciplines artistiques jusqu'alors reléguées au second plan, mais aussi une reconnaissance de l'importance des pratiques artistiques (et notamment amateurs). En Belgique, la reconnaissance de la pluralité culturelle fait partie de l'identité du pays, qui devient un pays fédéral dans les années septante. La Fédération Wallonie-Bruxelles (ou Communauté Française de Belgique lors de sa fondation) est donc dotée d'un gouvernement et d'un parlement depuis 1970. Dès 1973 est rédigé un Pacte Culturel entre les différentes communautés, inscrit dans les articles 11 et 131 de la Constitution, qui permet la protection des groupes idéologiques et philosophiques minoritaires¹⁰⁸. Cette loi était surtout prévue pour protéger les différentes communautés officielles formant la Belgique, mais elle

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ DE BODT, Roland. « Les politiques culturelles des francophones en Belgique ». *Op. cit.* p.26 à 42.

¹⁰⁸ Pacte Culturel. « Articles de la Constitution » [en ligne]. Disponible sur : <https://pacteculturel.be/fr/la-legislation-du-pacte-culturel/historique> [Consulté le 10.08.2022]

reconnaît aussi par la même occasion la pluralité culturelle du pays qui pourra être ouverte aux autres communautés habitant le pays sans faire partie en premier lieu d'une communauté officielle du pays. Ce bouleversement se répercute aussi bien-sûr sur les politiques culturelles mises en place : la Communauté de langue française a, à partir de cet instant, la souveraineté sur le champ culturel de son territoire. Se poursuivent alors les élans de décentralisation déjà promulgués grâce notamment au dispositif Art & Vie. Il s'agit d'un subventionnement spécifique à la diffusion de spectacles belges. Ces aides sont allouées directement aux Centres Culturels des régions francophones ce qui leur permet de réduire le coût effectif de cession des spectacles qu'ils programment. Paul Biot expliquait dans un entretien¹⁰⁹ que ce dispositif a été un réel soutien pour les compagnies de théâtre-action qui ont ainsi pu faire tourner plus facilement leurs spectacles (qu'il s'agisse des spectacles en ateliers ou des créations des compagnies). Comme l'explique Céline Romainville, cette époque est aussi marquée par l'émergence de la fonction d'animatrice socio-culturelle : « la démocratie culturelle a reconfiguré l'action artistique vers une action socio-culturelle. »¹¹⁰. La démocratie culturelle est une notion qui fait surface dans les orientations politiques, qui vont se traduire notamment par des politiques tournées vers la jeunesse. Marcel Hicter, directeur général de jeunesse et des loisirs de 1963 à 1979 soutiendra l'importance de l'action culturelle pour susciter participation et encourager l'émergence d'un regard critique sur le monde¹¹¹.

A cet égard, on peut voir que les politiques culturelles ne s'élaborent pas seulement au regard d'« objectifs culturels » qui répondent aux nécessités internes aux processus spécifiques des domaines culturels (théâtre, littérature, danse, musique, opéra, muséologie, éducation populaire, cinéma, archives...); il montre qu'elles sont tout autant arraisonnées à des « objectifs non culturels » qui répondent à des exigences externes, notamment économiques et/ou sociales »¹¹². La Belgique va par exemple dans les années septante intégrer aux politiques culturelles l'éducation permanente (ce qu'on appelle en France éducation populaire¹¹³), mais aussi l'animation culturelle. On ne parle plus de démocratisation culturelle, mais de démocratie culturelle qui :

« consiste à considérer la culture (...) comme un terrain social de *participation* ; l'attitude passive 'réceptive' devant les 'œuvres' ou devant les créations actuelles, doit faire place à la critique en groupes, à des activités, par quelque côté, opératives et créatrices, ainsi qu'au déclenchement d'expression des personnes *par* des actes culturels ou, au moins, à *propos*

¹⁰⁹ Entretien réalisé avec Paul Biot le 18.05.2022. Cf annexes p.

¹¹⁰ ROMAINVILLE, Cécile. « L'articulation entre droits culturels et politiques culturelles », chapitre in Comité d'histoire du ministère de la culture, *Op. cit* P. 192.

¹¹¹ *Ibid.* P. 204.

¹¹² MOULINIER, Pierre. Cité in DE BODT, Roland (2020). « Les politiques culturelles des francophones en Belgique », *Op. cit.* p. 29.

¹¹³ Même si le terme d'éducation permanente semble vouloir tendre vers une conception ascendante de l'éducation, avec un savoir qui peut s'acquérir tout au long de la vie en passant par l'intermédiaire d'une « sachant.e », la réalité des faits la place plutôt comme une forme d'éducation populaire comme on la désigne en France.

des productions culturelles ; c'est ici que la politique [culturelle] se fonde sur l'animation', car il s'agit de faire resurgir les motivations inhibées et refoulées dont la culture élitiste de classe et la consommation passive de la culture, ont bloqué l'élan. »¹¹⁴

Dans les années quatre-vingt, en France comme en Belgique, les compétences culturelles vont se transmettre à d'autres échelles de pouvoir. En Belgique, les Provinces (qui seraient une sorte d'équivalent aux départements français), vont obtenir un certain nombre de nouvelles missions comme le soutien aux Centres Culturels, aux bibliothèques publiques, un certain rôle dans le domaine de l'éducation populaire et de la jeunesse, des arts de la scène, des arts plastiques et visuels...¹¹⁵ Cependant, des questions d'échelle se posent : la Fédération Wallonie Bruxelles fait en soit la taille d'une région française, mais son pouvoir politique est bien plus important, presque celui de l'état. La comparaison est donc complexe, même si en France aussi, la décentralisation passe progressivement par une prise de pouvoir culturel à certaines échelles territoriales : d'abord les Région et les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), mais aussi et surtout les politiques des villes ou des communautés de communes. C'est surtout sur cette dernière échelle de proximité que va reposer une action culturelle qui soit réellement en lien avec les habitant.e.s. Les communes n'ont pas autant de poids culturels en Belgique.

Cependant cet élan vers de la démocratie culturelle et non plus de la démocratisation ne va pas durer longtemps : « La démocratisation a fait son grand retour (...) dans les priorités affichées des ministres qui se sont succédés »¹¹⁶. En France, ce sont surtout les collectivités locales (régions, départements, communautés de communes, etc) qui ont tenté des choses pour mettre en place la démocratie culturelle. Une certaine vision de ce qu'est la culture semble bloquer la reconnaissance pleine et entière d'une diversité culturelle : les politiques semblent consciemment « Limiter un maximum la reconnaissance de sa diversité au nom de la République une et indivisible »¹¹⁷.

La définition de la culture/des cultures, on peut le voir, a bien changé entre la création du ministère de la culture et les bouleversements apportés par Mai 68. Cependant, le théâtre-action se retrouve face à un problème : autant la France refuse d'entendre parler de diversité culturelle, ce qui est complexe pour mettre en place des ateliers qui voudraient faire prendre la parole à des minorités ; autant la Belgique, même si elle semble plus ouverte à l'idée, continue de classer à part « action culturelle » et « création ». Or, toute la problématique du théâtre-action réside dans cette tension : les compagnies, bien qu'elles travaillent avec des « non-publics » comme on le dit dans les années soixante-dix, mènent un travail de création. Elles revendiquent d'ailleurs en premier

¹¹⁴ JANNE, Henri. Sociologue et Ministre belge de l'éducation et de la culture de 1963 à 1965. Cité in DUMONT, Hugues. « Les politiques culturelles et la création en Belgique ». *Op. cit.*

¹¹⁵ DE BODT, Roland. « Les politiques culturelles des francophones en Belgique », *Op. cit.* p.26 à 42

¹¹⁶ MARTIN, Laurent. « Les droits culturels : nouveau référentiel de la politique culturelle française ou vieilles lunes repeintes à neuf ? » chapitre in DE LEGGE, Agathe & KNEUBÜHLER, Michel (coord.). Comité d'histoire du ministère de la culture. *Op. cit.* P.56.

¹¹⁷ *Ibid.* P.64.

lieu leur travail artistique, dans une volonté de prouver qu'elles ne produisent pas une sous-catégorie d'art.

Scène 1.4 – Une définition de.s culture.s qui a évoluée mais qui pose problème dans le cadre de la reconnaissance du théâtre-action comme art de la scène

La narratrice bouscule la pile de livres qui lui servait de pupitre, les livres se répandent un peu partout. Elle les ramasse tout en continuant à parler.

N. – On entre donc ici dans un débat qui dépasse de loin la simple question du théâtre-action, à savoir la conception même de ce que sont les cultures et la place que tient la création artistique dans ce large champ. En effet, les pratiques de théâtre-action sont souvent reliées au domaine socio-culturel, à l'éducation populaire : ce n'est pas faux en soit, puisque les compagnies travaillent main dans la main avec des représentant.e.s de ces domaines, mais elles ne s'y intègrent pas complètement non-plus. Les compagnies ne peuvent pas plus présenter leurs créations comme des œuvres standards puisqu'il faut prendre en compte tout le processus qui a mené à cette création. Les critères d'évaluation adaptés aux créations professionnelles ne peuvent s'appliquer aux pièces issues de la création en atelier avec des non-professionnel.le.s. De plus, au-delà du produit artistique final, le théâtre-action a une fonction sociale, de créer du commun, qui n'est pas évaluable au regard d'une simple appréciation esthétique.

La tension entre art, éducation permanente et militantisme a été le fondement de la difficulté de reconnaissance de la discipline : les compagnies, françaises comme belges, cherchaient à obtenir une reconnaissance du théâtre-action comme art dramatique à part entière¹¹⁸. Les comédien.ne.s animateur.rice.s qui travaillent avec des publics exclus pour des raisons de santé ne se considèrent pas non plus comme faisant partie du *care*, iels ne veulent pas être relié.e.s à la thérapie¹¹⁹. La question du social et du politique dans le théâtre est alors centrale. Le T-A a aussi une posture ambiguë : s'il est en dissidence avec les circuits traditionnels du théâtre, il cherche tout de même à être reconnu comme un art de la scène, et de cette façon, à rentrer dans ces circuits. Il recherche finalement à être officiellement en dissidence. Mais voilà ce que déclare Paul Biot pour faire la part des choses entre ce qui est social et ce qui est artistique. La différence réside dans le but. Si le but est de simplement de permettre à des gens de s'exprimer par le théâtre, alors la démarche est sociale, et non artistique. En revanche, si le but est de proposer une activité artistique ET de permettre une prise de parole publique, alors c'est artistique. Pour lui, la

¹¹⁸ BIOT, Paul. *Théâtre-Action – Hypothèse sur un tiret, trait d'union entre deux termes protéiformes* [en ligne]. Ed. Fédération Théâtre Action, 2021. 7 p. Disponible en pdf sur : <https://www.federationtheatreaction.be/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-ACTION-HYPOTHESE-SUR-UN-TIRET.pdf> [Consulté le 09.02.2022]

¹¹⁹ BRAHY, Rachel. (2) « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? », *Op. cit.*

différence tient dans « l'objectif primaire de l'action »¹²⁰, ça paraît simple. Mais ce débat prend aussi racine dans une conception plus large du champ artistique qui ne pourrait pas admettre ou envisager que le social et l'artistique puisse cohabiter dans une même création. C'est finalement parce que des compartimentations strictes régissent des délimitations entre les deux que l'art s'arrête forcément là où le social commence, et inversement. Comme si le social retirait à l'art son essence d'art. Encore une fois cela pose problème lorsqu'il est question d'évaluer un projet : social, artistique ou les deux, les critères d'appréciation sont forcément différents.

Laurent Poncelet, metteur en scène et fondateur de l'Ophélie Théâtre à Grenoble¹²¹, explique que l'évolution culturelle en France dans les années quatre-vingt est vécue sous le signe du recentrement sur l'Artiste (avec un grand A). Le théâtre-action, dans ce contexte, ne fait pas vraiment rêver... C'était selon lui un terme à utiliser avec beaucoup de précautions si on voulait obtenir des subventions. Même s'il explique ne recevoir que des subventions liées au domaine culturel et de façon très rare de la part du domaine social, Anita Weber¹²² a pu faire une analyse toute autre. Elle dresse en effet le constat que les projets théâtraux à portée participative reçoivent des fonds qui ne sont pas alloués à la création mais bien à l'action culturelle, dépendante majoritairement des politiques de la ville. Le développement des politiques de la ville dans les années quatre-vingt a facilité, selon Sophie Coudray, l'implantation du théâtre participatif en France (elle se base sur l'exemple du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal). Les municipalités assuraient leur soutien à ce genre de projet, permettant le développement de partenariats durables entre les pouvoirs publics et les compagnies.¹²³ Les sommes reçues sont cependant assez faibles, selon elle parce que la création n'est pas considérée comme artistique. Elle émet aussi un jugement critique face au danger de manipulation idéologique et politique qui utilise l'art participatif pour palier à de réels manques sociaux. Sa réflexion se porte sur le symbole que représente les faibles moyens offerts pour la mise en place d'œuvres participatives : « un théâtre pauvre pour un public lui-même pauvre » ?¹²⁴

La situation en Belgique est un peu différente. Les premières subventions obtenues par les compagnies sont pour des « aides à la création expérimentale. ». Mais ces aides sont très peu nombreuses, et le manque de financements vient aussi d'une ignorance de la part des

¹²⁰ BIOT, Paul. « Un théâtre aux origines du dialogue public (hypothèse d'un pratique culturelle de la démocratie) », chapitre in BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Op. cit.*

¹²¹ Compagnie française de théâtre-action (se revendiquant ouvertement comme telle). Pour plus d'informations, voir en annexes la fiche de présentation de l'Ophelia Théâtre p.

¹²² WEBER, Anita. « Théâtre et participation : une nouvelle donne esthétique et citoyenne ? », *L'Observatoire* [en ligne]. Observatoire des politiques culturelles, 2019, Vol. 54, n° 2, p. 9 à 12. Disponible sur : DOI 10.3917/lobs.054.0009. [Consulté le 25.08.2021]

¹²³ COUDRAY, Sophie. « Le paradigme citoyen du théâtre de l'opprimé », *Spirale - Revue de recherches en éducation* [en ligne]. Association pour la Recherche en Éducation, 2020, Vol. 66, n° 3, p. 15 à 24. Disponible sur : DOI 10.3917/spir.066.0015. [Consulté le 25.08.2021]

¹²⁴ WEBER, Anita. « Théâtre et participation : une nouvelle donne esthétique et citoyenne ? », *Op. cit.*

responsables politiques de ce qu'est le théâtre-action. Les compagnies se sont donc regroupées pour écrire une circulaire effective en 1984 qui présente la discipline comme du théâtre professionnel. Le T-A a d'abord été classé avec l'éducation permanente, ce qui signifiait qu'il n'était pas reconnu comme un art, et qu'on ne voyait le théâtre, dans ce cadre, que comme un simple médium d'expression, remplaçable. Il est donc complexe de trouver des financements en étant considéré comme du « sous-théâtre »¹²⁵.

Ainsi, la conception de la culture/des cultures à l'œuvre lorsque le théâtre-action se développe ne paraît pas donner de signes propices à son épanouissement. Pour être reconnue comme une discipline proprement artistique, c'est un long combat qui s'annonce : il faut faire changer les mentalités sur les questions de combinaisons entre art et social (ou politique). Ça demandera du temps et de l'énergie, ça demandera une organisation. Et ça, c'est l'histoire qui va suivre.

Scène 2 – Le groupe pour lutter au mieux pour la reconnaissance

La narratrice utilise de nouveau les livres cette fois pour s'en faire un tabouret.

N. – Donc, que ça soit en France ou en Belgique, le théâtre-action semble avoir à affronter les mêmes problématiques : être ou ne pas être reconnu comme de l'art ? Telle est la question. Pour remédier à leur manque de financements, les compagnies réfléchissent à un moyen d'être perçues comme créatrices d'art vivant. Pour cela, elles vont, en France comme en Belgique, se regrouper pour faire avancer les choses. En France, Théâtres en Mouvement constituera un collectif de compagnies, théâtres et quelques autres organismes se réclamant d'une nouvelle conception théâtrale qui se veut plus participative et plus proche des « non-publics ». Dans cette optique, ce ne sont pas exclusivement des compagnies de théâtre-action, mais aussi des compagnies qui se revendiquent du théâtre de l'Opprimé, etc. Mais pour certaines raisons, ce mouvement va se déliter. Pourquoi ? Plusieurs possibilités : premièrement parce que les compagnies mènent peut-être des activités trop différentes, aux conceptions parfois trop peu semblables. Le théâtre de l'Opprimé ne mettant pas du tout en place les mêmes types d'ateliers que ceux du théâtre-action, leurs besoins n'étaient ainsi peut-être pas assez similaires. Laurent Poncelet lit cela en comparant la situation de ses voisins belges : le pays est bien plus petit, on fédère donc sur une échelle de territoire propice aux rencontres et les opinions esthétiques sont partagées entre les compagnies. Et oui, en Belgique, la reconnaissance avance !

¹²⁵ Propos issus de l'entretien réalisé avec Paul BIOT le 18.05.2022. Cf annexes p.

Scène 2.1 – La fédération des compagnies en France et en Belgique : deux chemins bien différents

Retraçons donc l'histoire de jeunes compagnies de théâtre-action qui décident de se fédérer pour faire porter la voix de leurs créations. Dès 1973 se crée le Centre National d'Action Théâtrale (CNAT) qui regroupe des compagnies se revendiquant du T-A.

Dans les années septante déjà, les compagnies qui ne se sont alors pas encore regroupées, signent avec le ministère de l'Éducation et de la Culture des conventions aux projets qui se renouvellent chaque année. Cela leur permet de toucher des aides, mais pas suffisamment pour pouvoir vivre uniquement de ce travail pour les comédien.ne.s-animateurice.s. En 1977, quatre compagnies décident donc d'unir leurs forces et énergies pour aller plus loin dans la reconnaissance de leur travail. Elles créent le CATEF – Centre d'Action Théâtrale d'Expression Francophone¹²⁶, dont voici les objectifs généraux : *que la narratrice projette derrière elle.*

- « 1. Jeter les bases d'une nouvelle politique du théâtre pris comme moyen d'expression, de prise de conscience et de communication des collectivités en milieu populaire,
2. Permettre aux groupes défavorisés de se réapproprier un langage pour faire entendre leurs problèmes et leurs options communes,
3. Développer la connaissance et l'expression des problèmes spécifiques aux régions,
4. Promouvoir par la création, l'émergence d'une nouvelle dramaturgie,
5. Favoriser une meilleure appréhension des divers genres dramatiques et la participation active des groupes aux techniques d'animation et de diffusion culturelles,
6. Contribuer à la diffusion de la recherche dramatique ainsi qu'à la création et la formation culturelles des travailleurs. »¹²⁷

Le Centre mêle donc des missions relatives à la diffusion, à l'animation, à la formation des comédien.ne.s-animateurice.s, mais aussi à la publication et à la réflexion sur le théâtre-action. Les compagnies fondatrices utilisent aussi le centre comme un moyen de mutualiser leurs achats : elles investissent ensemble dans l'acquisition de grandes marionnettes par exemple (suivant le modèle du Bread & Puppets). Le centre est aussi une plateforme de contacts, il se lie avec de nombreux syndicats et autres partenaires sociaux.¹²⁸ Mais le CATEF joue surtout un rôle important en ce qui concerne les tentatives de reconnaissance institutionnelle, qui passent par des liens avec les différentes institutions politiques de la Fédération Wallonie Bruxelles. Entre 1979 et 1984 le CATEF prépare « les assises de cette nouvelle politique du théâtre que traduira la circulaire sur le théâtre-action. »¹²⁹, c'est-à-dire la rédaction d'un texte permettant au théâtre-

¹²⁶ BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit.

¹²⁷ Extrait de C. Deltenre. Cahiers JEB, *Le Théâtre-Action en Belgique*, 1978, p. 18. Cité in BRAHY, Rachel. (2) « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? », Op. cit.

¹²⁸ BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit. P. 401.

¹²⁹ *Ibid.* P. 403.

action d'être mieux défini et mieux aidé par les pouvoirs publics. C'est en effet le ministère de la Communauté française qui décida la création d'un groupe de travail sur le théâtre-action formé par neuf compagnies et le CATEF. Il ressort de ce groupe de travail que les compagnies conventionnées ne peuvent être catégorisées ni dans l'éducation permanente ni dans les Arts et les Lettres. Il est donc nécessaire de mettre en place de nouvelles bases adaptées aux spécificités du théâtre-action : repenser d'autres critères de sélection et d'évaluation des projets.

En 1984, est rédigée une Circulaire en « construction collective et concertée avec les pouvoirs administratif et politique. »¹³⁰. Elle définit les principes et objectifs déjà appliqués par toutes les compagnies se réclamant du théâtre-action. Cette définition sera conservée comme définition officielle du T-A, qu'on retrouvera dans les textes faisant suite à la Circulaire. Celle-ci apparaît comme le premier niveau de reconnaissance du théâtre-action : les compagnies se multiplient alors, et des relations de plus en plus internationales se nouent (notamment avec la France où le théâtre-action est aussi présent, ainsi qu'au Québec où se développe de façon similaire la discipline). Mais les compagnies manquent encore de moyens pour pouvoir mettre en œuvre tout ce qu'elles voudraient. Le Centre de Théâtre-Action (CTA) va donc être créé. Formé par toutes les compagnies agréées et non-agréées par la FWB, les prises de décision sont communes entre elles toutes. Le CTA a pour missions de promouvoir le T-A, de mettre en place de l'information et de la documentation à ce sujet, ainsi que d'assurer l'organisation d'un Festival International de Théâtre-Action (FITA) tous les deux ans. Les premières rencontres internationales ont lieu en 1986, et émerge rapidement l'idée d'un festival itinérant, qui se donnera dans des villes différentes selon les années, à Grenoble, en France, par exemple. Le CATEF jouera un grand rôle dans la reconnaissance du théâtre-action puisqu'il sera associé à la rédaction d'un décret-cadre concernant les Arts de la Scène durant les années 2000. Le secteur du théâtre-action sera alors stabilisé par un décret-cadre ainsi qu'un arrêté d'application.

En parallèle en 1998, un colloque est organisé en France durant le 7^{ème} festival mené par le CTA à l'initiative du Théâtre du Fil et du Théâtre du Levant¹³¹. Vingt-six troupes de France, de Belgique, venant du Québec, d'Allemagne, d'Espagne et du Venezuela se rencontrent et partagent leurs expériences autour de « pratique de résistance aux ordres établis, d'interpellation de la communauté sociale et d'incitation au changement. »¹³². Les expériences belges ont dû inspirer les compagnies françaises pour qui est apparu claire la nécessité de s'organiser collectivement pour faire lutte commune. Le 23 Janvier 1999, le texte fondateur de cette alliance entre

¹³⁰ *Ibid.* P.399

¹³¹ Vous vous souvenez ? J'en ai parlé dans l'Acte I concernant l'émergence du théâtre-action en France ! C'est une des compagnies existantes depuis le début, les années soixante-dix...

¹³² Centre de Théâtre Action (Dir.). *Le Répertoire – Théâtres en Mouvement – Théâtre-Action*. Belgique, Mons : Editions du Cerisier, 2000. 127 p. P. 13.

compagnies est rédigé, ainsi que les principes de fonctionnement du Collectif. Depuis Mars 1999, ce collectif s'est donné pour nom « Théâtres en Mouvement ». Ce groupe, comme le CATEF, a cherché à se définir, notamment à travers des valeurs partagées entre les compagnies : « dans la conviction que l'acte théâtral ne saurait se réduire à une logique close de « pure création » mais qu'il s'inscrit et doit s'inscrire dans l'histoire présente des hommes, en donnant leur sens noble aux notions d'action culturelle et de responsabilité sociale. »¹³³ Il est bien précisé un peu plus loin dans le texte que les personnes concernées sont bien des créateurs et créatrices et pas des travailleur.euse.s sociaux.ales ou des thérapeutes. Iels revendiquent donc un espace de création tout en apportant une ouverture vers d'autres préoccupations : « depuis l'espace du théâtre les voies d'un changement (culturel, social et politique) »¹³⁴. Le texte fondateur et les principes de fonctionnement de Théâtres en Mouvement sont définis ainsi :

« Aujourd'hui nous nous reconnaissons dans des actes de création de nature multiple qui

- Impliquent prioritairement ceux qui dans la société sont en situation d'oppression de quelque nature qu'elle soit,
- Mettent en cause concrètement les modèles économiques, sociaux, politiques et culturels dominants,
- Affirment ainsi l'existence d'une démarche alternative en résistance aux pouvoirs établis et savoirs imposés. »¹³⁵

Il est aussi précisé dans le texte qu'aucune esthétique n'est exclue à partir du moment où la compagnie/l'artiste adhère à la philosophie plus globale du mouvement. Cela signifie que le théâtre-action n'est dans ce cas qu'une des disciplines pouvant répondre à ces questionnements, mais pas seulement (théâtre de l'opprimé, théâtre militant...). Finalement quand on regarde de plus près la constitution du collectif, seules une petite dizaine de compagnies font effectivement du théâtre-action. Le Mouvement fonctionne sur la base de prises de décision collectives permanentes. Cependant, il est complexe de mesurer l'impact de ce mouvement, puisqu'il a rapidement cessé son activité. Laurent Poncelet d'Ophelia Théâtre, qui a fait partie de Théâtres en Mouvement, écrivait en 2006 qu' « Il est important de mener ce travail en France, où sa reconnaissance [celle du théâtre-action] ne s'est que timidement amorcée. Dans le Département de l'Isère par exemple, il est à noter la création d'un service Culture et lien social, rattaché à la Direction des Affaires Culturelles. Ce qui prouve que la question de la place de la culture dans la cité peut être intégrée dans les politiques culturelles publiques. »¹³⁶. Ce constat dressé alors ne permet pas de prouver l'influence du Mouvement sur l'évolution, dans les politiques françaises, des budgets attribués à des projets de création participative. J'ai réinterrogé Laurent Poncelet à

¹³³ *Ibid.* P.13.

¹³⁴ *Ibid.* P. 14.

¹³⁵ *Ibid.* P.14

¹³⁶ PONCELET, Laurent. « Renaissance du Théâtre-Action à Grenoble. » Chapitre in BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit. P.391

ce même sujet en Mai 2022 pour tenter de comprendre pourquoi cette tentative de regroupement avait été si courte dans l'histoire du théâtre-action français, surtout au regard de ce qui se passait en Belgique... Sans avoir de réponse arrêtée, il a pu évoquer différents points qui auraient pu mettre en péril cette entreprise, à savoir que la France est un pays bien plus grand que la Belgique, rendant les échanges entre compagnies plus complexes. La concentration de compagnies en Belgique était aussi bien plus forte qu'en France. Les préoccupations des différentes compagnies étaient peut-être trop différentes, les enjeux n'étaient pas les mêmes : comme j'ai pu le dire en effet, le Mouvement faisait cohabiter différentes conceptions artistiques qui, si elles avaient des besoins communs, n'ont peut-être pas su mutualiser leurs énergies vers une meilleure reconnaissance.

Scène 2.2 – En Belgique, une reconnaissance progressive amorcée par la Fédération du Théâtre-Action (FTA)

La narratrice reprend les livres pour s'en faire une estrade.

Du côté Belge, les compagnies poursuivent leur lutte de reconnaissance. Entre 1995 et 1999, la Fédération Wallonie-Bruxelles fait réviser le décret-cadre relatif aux Arts de la Scène pour mieux encadrer les budgets alloués aux grandes institutions culturelles, mais à ce moment-là les compagnies de théâtre-action ne font pas partie du comité rédactionnel. Cependant en 2002, le ministre des Arts et des Lettres souhaite revoir le Décret-cadre de 1999. En parallèle, l'Assemblée Générale du Mouvement du Théâtre-Action (AG/MTA) prend la relève du CATEF. Ses missions sont assez similaires : « promouvoir et représenter le mouvement et la démarche du théâtre-action »¹³⁷. Toutes les compagnies de théâtre-action y sont intégrées. L'AG/MTA se lance alors dans un grand chantier d'écriture pour mettre sur pied un arrêté sur le théâtre-action qui permettrait une effectivité de la reconnaissance dont bénéficie la discipline. Elle participe aussi à la fondation de la Fédération des Arts de la Scène (FAS) en vue de collaborer à la mise en place du nouveau Décret sur les Arts de la Scène souhaité par le ministre de l'époque. Le gouvernement souhaitait consulter les professionnel.le.s du milieu afin de rédiger un texte au plus proche des besoins des différents secteurs des Arts Vivants (hors musique qui avait déjà son Conseil). L'AG/MTA va pouvoir exprimer les revendications des compagnies de théâtre-action durant toute la période de rédaction du texte, et faire entendre leurs voix auprès des plus grandes instances décisionnelles. Est donc glissée dans ce décret la nature professionnelle du travail des compagnies¹³⁸. Cette reconnaissance de professionnalisme permet de faire rentrer le théâtre-action dans les politiques globales des Arts vivants. En 2003, un membre de l'AG/MTA est nommé

¹³⁷ BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit. P. 404.

¹³⁸ *Ibid.* P.404.

pour faire partie du Conseil Supérieur des Arts Dramatiques (CSAD), il est « chargé des demandes de stabilisation et de subventionnement par conventions ou contrats-programmes. »¹³⁹. Au sein même du CSAD, Paul BIOT qui a été choisi comme représentant du théâtre-action, s'intègre au Comité de Concertation des Arts de la Scène qui est un comité d'échanges entre politiques et professionnel.le.s du spectacle pour statuer sur les politiques culturelles futures de la FWB.

Enfin, en 2005, est adopté un Arrêté d'application, qui permet d'appliquer le Décret-cadre de 2003... De nouveaux états généraux de la culture sont organisés pour ré-écrire collectivement un texte reprenant les éléments de la Circulaire de 1984. Une fois l'Arrêté validé en 2005, les compagnies n'avaient plus qu'à faire leur demande de stabilisation et de conventionnement¹⁴⁰ afin de « bénéficier d'accroissements de leurs moyens d'assurer leur mission de « service public ». »¹⁴¹

Scène 2.3 – La reconnaissance et ses possibilités : moyens mis en œuvre

Le Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène du 10 Avril 2003 définit les arts de la scène comme suit : « les domaines d'expression artistique dont les créations et réalisations font appel à des artistes, artisans et techniciens et aux techniques des arts d'interprétation, et sont notamment diffusées sous la forme du spectacle vivant »¹⁴². Cela comprend l'art dramatique, dont le théâtre-action fait partie. Il est défini comme une « pratique théâtrale qui poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées, des objectifs socioculturels. »¹⁴³. L'arrêté de 2005 complète cette définition : le théâtre-action permet de renforcer les moyens d'expression des participant.e.s, de les faire prendre part aux débats de société et d'exprimer leur capacité créatrice¹⁴⁴. Ces textes de loi et leur définition permettent à des compagnies de se faire reconnaître de manière officielle comme compagnie de théâtre-action. Pour être reconnu.e comme exerçant une activité d'art de la scène, il faut faire une demande de reconnaissance adressée au gouvernement, cette reconnaissance vaut pour une période de 5 ans (après quoi il faut la renouveler). Celle-ci permet de demander des subventions publiques. Ces décrets cadres et arrêtés, au-delà d'une définition, abordent les moyens financiers auxquels peuvent avoir accès les compagnies, ils délimitent les

¹³⁹ *Ibid.* P.405.

¹⁴⁰ Je reviendrai sur ces termes de la réglementation belge un peu plus tard, c'est promis.

¹⁴¹ BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Op. cit. P. 402

¹⁴² Gouvernement de la Communauté française de Belgique. « Décret cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène (1) » [en ligne]. 2003. Disponible en pdf sur : https://www.ejustice.just.fgov.be/mopdf/2003/05/19_1.pdf#Page58 [Consulté le 05.04.2022]

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Gouvernement de la Communauté française de Belgique. « Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène » [en ligne]. 2005. Disponible en pdf sur : https://www.gallilex.cfwb.be/document/pdf/29808_000.pdf [Consulté le 05.04.2022]

aides qui leur sont attribuées. Différents types d'aides sont possibles. Il y a tout d'abord des bourses qui sont de petites aides à la création, à la formation continuée ou à la recherche. C'est en quelque sorte le premier palier d'aide. Viennent ensuite les aides ponctuelles, qui ne sont pas cumulables avec d'autres aides plus importantes. L'équivalent français serait une aide au projet. De façon plus stable, il existe les subventions annuelles attribuées par le biais d'une Convention de 2 à 4 ans. Pour les obtenir il faut être une personne morale de plus de trois ans d'existence avec une activité régulière et s'attendre à faire beaucoup de retours et de processus d'évaluation pour justifier de ces subsides. C'est aussi une sorte d'étape obligée si l'on veut pouvoir prétendre au contrat-programme : il faut avoir bénéficié préalablement de 3 ans du conventionnement pour pouvoir demander cette aide. Le Contrat-programme est l'aide la plus importante en termes de moyens (c'est similaire à une subvention au fonctionnement en France) et est acquise pour une durée de 4 ou 5 ans. Cela représente une grande stabilité pour les compagnies qui peuvent mener à bien leurs projets.

Et même si la reconnaissance est maintenant faite, les compagnies de théâtre-action n'ont cependant pas cessé d'être fédérées. Depuis 2018, c'est la Fédération du Théâtre-Action (FTA) qui porte la voix de l'intégralité du Théâtre-Action (reconnue par la FWB). Cette ASBL¹⁴⁵ a signé un contrat-programme sur 4 ans, ce qui lui permet de pouvoir travailler plus sereinement.

En France, le constat est bien différent, Théâtres en Mouvement n'existe plus, le terme de « théâtre-action » est peu répandu et les actions qui pourraient se définir comme telles sont peu mises en valeur. Les exemples de compagnies dont le théâtre-action est l'activité principale sont très rares. Il semble assez clair que le manque de reconnaissance de la discipline en France n'a pas joué en faveur d'une pérennisation de la pratique. D'un autre côté, la discipline y semblait aussi moins présente dès le départ, ce qui a pu empêcher un regroupement aussi efficace que celui qui a eu lieu en Belgique.

La Belgique a réussi à remettre en question les problèmes de compartimentations entre art, création et action sociale. Le pays a fini par faire reconnaître le théâtre-action comme de l'Art professionnel, mais seulement parce que les compagnies de T-A se sont regroupées et ont été dès le départ très investies dans leur propre reconnaissance. Cette force du groupe leur a permis d'être entendues, leurs revendications portées pour que les politiques publiques de soutien les prennent en compte. C'est aussi et avant tout un grand travail d'information qui a été porté pour que les représentant.e.s politiques puissent saisir la particularité du travail mené en théâtre-

¹⁴⁵ Association Sans But Lucratif. Peut être considéré comme la forme juridique parente des Associations Loi 1901 en France.

action. C'est aussi ce qui a permis la reconnaissance des compagnies comme faisant de la création professionnelle qui leur a ouvert des portes pour les financements qui découlent de la création des Arts de la Scène. Leur force a été d'être reconnues professionnelles tout en ayant réussi à obtenir une sorte de régime spécial : en faisant reconnaître leur définition et l'importance de prendre en compte la typologie des publics avec lesquels iels travaillent pour adapter les critères d'obtention des subventions, les critères d'évaluation des projets.

Au contraire, alors qu'en France une tentative a vu le jour, celle-ci n'a pas abouti : la discipline y reste quelque chose de méconnue, il n'existe pas de reconnaissance dans les mêmes dimensions qu'en Belgique... Et finalement, cela transparaît dans le portrait actuel qu'on peut faire du théâtre-action : la présence de cet art en France et en Belgique aujourd'hui sont complètement déséquilibrés.

Noir. Sur l'écran du fond de scène s'affiche le message « Suite après la pause, entracte de 15 minutes ».

ACTE III – LES RÉSULTATS DE LA RECONNAISSANCE : ÉTAT DES LIEUX ACTUELS ET PERSPECTIVES D’AVENIR

Scène 1 – Quels sont les effets de l’institutionnalisation sur les compagnies ?

La narratrice s’est assise sur son bureau, elle regarde le public qui revient doucement dans la salle. Elle reprend son exposé.

N. – L’institutionnalisation pour les compagnies belges... Ça a été une petite révolution pour le milieu du théâtre-action. Voilà que les compagnies pouvaient prétendre à des subventions : c’était le début d’une stabilité, la possibilité de payer des employé.e.s, de faire de plus grands projets ? On peut dire que la reconnaissance a permis une pérennisation de la discipline, les compagnies sont toujours sur pied, ce qui n’est pas le cas en France. Mais, parce qu’il y a toujours un « mais », ces dernières années on ne peut pas dire que la discipline se soit renouvelée : il semblerait qu’aucune compagnie n’ait été créée depuis les années 2000. Alors est-ce que l’institutionnalisation a figé le théâtre-action qui n’a pas su se renouveler ? Est-ce que des compagnies sont nées mais restent en dehors du circuit de l’institutionnalisation ? Pourtant, une partie des subventions allant au théâtre-action sont utilisées par le CTA afin de mettre en place des formations de comédien.ne.s-animateur.rice.s ce qui permet à la fois une transmission des pratiques, mais aussi une professionnalisation du domaine. En France, le constat est à l’opposé : les compagnies qui existaient dans Théâtre en Mouvement ne sont presque toutes plus en activité. Il reste l’Ophelia Théâtre à Grenoble (drôle de coïncidence quand on sait que c’est aussi dans cette ville qu’est né le Théâtre-Action), mais d’autres grands piliers de Théâtres en Mouvement, comme le Théâtre du Levant dont j’ai pu parler à plusieurs reprises, ne sont plus en activité... Comme j’ai pu l’évoquer, en France les compagnies de T-A sont subventionnées par les politiques de la ville. Olivier Neveux questionne justement les financements accordés aux compagnies faisant du théâtre engagé et du théâtre d’intervention, leurs actions très politiques peuvent les mener à avoir d’assez mauvaises relations avec les municipalités... Et dans ce cas comment se faire financer ? « la questions du subventionnement est importante de par la dépendance qu’elle peut induire vis-à-vis de l’Etat et des collectivités locales »¹⁴⁶. Certaines troupes font alors le choix de se passer complètement de fonds publics, d’autres ne fonctionnent que par ce biais : dans les deux cas, la précarité du milieu reste fort¹⁴⁷, ce qui n’engage peut-être pas de nouvelles générations à se lancer dans le théâtre-action... Je vais donc démêler les effets qu’a eu la reconnaissance du théâtre-action, afin de dresser par la même occasion un portrait précis de la situation actuelle du T-A.

¹⁴⁶ NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte. Op. cit.* P.101.

¹⁴⁷ *Ibid.* P.101.

Scène 1.1 – Les effets de la reconnaissance en Belgique : une définition trop stricte qui paralyse la discipline ?

N. - En Belgique, la reconnaissance du théâtre-action à l'échelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles a permis le financement des compagnies, mais a surtout posé des éléments de définition très (trop ?) arrêtés sur ce que sont ou ne sont pas les compagnies de théâtre-action. Les membres de la Fédération de Théâtre-Action ont édicté douze points qui exposent les spécificités de leur domaine : *la narratrice projette les différents points un par un, elle monte debout sur son bureau pour les énoncer.*

- 1) Une structure collective : Sous la forme d'une ASBL¹⁴⁸ qui donne une importance au collectif de personnes qui gravitent autour.
- 2) Le rapport particulier aux publics : Les compagnies s'ouvrent à de nombreux types de publics, particulièrement les personnes exclues socialement, mais pas seulement : iels s'adressent aussi aux personnes dont la profession et/ou l'engagement fait qu'iels sont en relation avec le public prioritaire. Cette relation s'établit principalement par l'organisation d'ateliers. Une attention particulière est aussi portée pour atteindre les spectateurs.rices des productions issues des ateliers (et en dehors).
- 3) Les exigences de la création collective en atelier : Chaque projet est singulier, il nécessite qu'on y passe un temps spécifique qui n'est pas forcément mesurable. On pourrait voir une contradiction entre cette déclaration et la prévision d'une « sortie » d'ateliers, il est donc fondamental de prendre en compte le rythme de chacun.e. « Le processus est essentiel mais paradoxalement ne permet pas de jugement de valeur ni d'évaluation objective sur un seul résultat scénique. »¹⁴⁹
- 4) Les compétences professionnelles, ou la professionnalité : Il est important de prendre en compte que le statut d'intervenant.e.s artistiques est une profession complexe à déterminer parce qu'elle revêt des aspects très différents : artistiques, social, d'écoute...
- 5) L'emploi : Les intervenant.e.s artistiques (et autres membres du cadre) ont chacun.e des méthodes de travail différentes selon leur parcours, la comparaison est donc difficilement possible. La reconnaissance et l'accroissement des qualités professionnelles permettent de conserver un emploi sur la durée. Les comédiens-animateurs/comédiennes-animateuses ne cherchent pas la renommée, et s'excluent en quelque sorte du marché standard, de leur employabilité.

¹⁴⁸ Association Sans But Lucratif.

¹⁴⁹ Fédération Théâtre Action. « Historique du « Mouvement du théâtre-action » » [en ligne]. 2019. Disponible sur : <https://www.federationtheatreaction.be/a-propos/> [Consulté le 10.11.2022]

- 6) Les ressources propres : Iels expliquent que les contrats-programmes¹⁵⁰ sont insuffisants, et que les compagnies doivent subvenir à leurs besoins via la vente de leurs propres spectacles et passer par d'autres canaux de financements (soit à d'autres échelles – Europe, communes, etc) soit via d'autres secteurs (plan de citoyenneté et d'interculturalité, l'enseignement...).
- 7) Relation entre créations autonomes et créations d'ateliers : Les créations autonomes sont des pièces montées par des professionnel.le.s, avec des comédien.ne.s elleux aussi professionnel.le.s. Ces créations autonomes ne sont obligatoires que si les compagnies s'y sont engagées dans leur contrat-programme. Le reste des activités est constitué du travail avec les publics qui peut se traduire par plusieurs formes : interactives, théâtre forum, théâtre d'agora...
- 8) La diffusion : Il n'existe pas d'espace de présentation fixe pour les spectacles de théâtre-action, le but est d'aller vers les publics divers (appelés alter-publics). Cela peut s'inscrire dans la politique de décentralisation de la FWB. Les spectacles autonomes ont une durée de vie bien plus longue que ceux de théâtre traditionnel puisqu'ils tournent beaucoup. Au contraire pour les créations en atelier, elles ne sont pas toujours propices à être diffusées, cela dépend du contexte.
- 9) Les synergies : La collaboration entre compagnies de Théâtre-Action et lieux d'accueil est centrale, les deux partenaires répondent toujours à des envies de s'enrichir mutuellement par leurs pratiques. La création en atelier nécessite aussi d'être en dehors des circuits des centres culturels classiques.
- 10) Les pratiques complémentaires : Les compagnies travaillent aussi autour de leurs créations en prévoyant des interactions avant/après les spectacles ; mais aussi en participant à des conférences, des festivals, des formations.
- 11) Esthétique du Théâtre-Action : Les qualités artistiques des créations de théâtre-action leur sont spécifiques parce qu'elles visent seulement à mettre en avant des gens, des lieux, des contextes. La qualité artistique n'est évaluable qu'au regard des gens avec lesquels la compagnie travaille et à qui se destine le spectacle.
- 12) Le rayonnement, le réseau, la dimension internationale : Le rayonnement des compagnies opère surtout dans un ancrage local et régional qui délimitent l'aire de circulation des spectacles.¹⁵¹

On peut lire dans ces douze points les caractéristiques du fonctionnement des compagnies de théâtre-action. Même si les sommes des subventions accordées sont trop faibles selon la

¹⁵⁰ Système de subventionnement au fonctionnement accordé pour 4 ou 5 ans.

¹⁵¹ Fédération du Théâtre-Action (FTA). « Douze spécificités du théâtre-action » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.federationtheatreaction.be/theatre-action/> [Consulté le 3.05.2022]

Fédération de T-A, ces aides financières ne sont pas négligeables dans leur budget. Astrid du Collectif 1984¹⁵² expliquait que les contrats-programmes permettaient à la compagnie de financer leurs créations professionnelles, et d'être autonome, leur laissant ouvert le champ des possibles. Cela leur a aussi permis d'embaucher un.e salarié.e. Le Collectif 1984¹⁵³ fonctionne sur la base de trois personnes employées, dont deux sont les fondateurs et fondatrices. Tous les ans, iels embauchent une personne via le CPAS¹⁵⁴, qui serait un équivalent de Pôle Emploi et de la CAF en France. Il existe un dispositif appelé « Article 61 » qui est une aide de « mise à l'emploi ». Cette aide est à destination des personnes ne bénéficiant pas ou plus des allocations chômage. Le/La chercheur.euse d'emploi peut ainsi être engagé.e par le CPAS pour travailler dans ses propres bureaux ou dans des ASBL à finalités culturelles ou sociales avec lesquelles des conventions de partenariat ont été signées¹⁵⁵. La personne bénéficiant du contrat sous Article 61 peut ainsi travailler pendant un an, c'est l'équivalent d'une sorte de contrat aidé. Le Collectif 1984 embauche ainsi tous les ans une personne en contrat Article 61 en plus de son équipe permanente. C'est à la fois le reflet d'une institutionnalisation qui a permis d'embaucher Astrid, mais aussi celui d'une forte précarisation du secteur puisque la compagnie a besoin tous les ans d'embaucher une personne via l'aide sociale, sans avoir les moyens de l'embaucher sur du long terme.

N. saute du bureau sur lequel elle était restée perchée.

Scène 1.2 – Sans reconnaissance, quelle situation des financements et aides en France ?

La narratrice se rapproche du bord de scène et des spectateurices.

En France, si on prend l'exemple de l'Ophelia Théâtre, les financements proviennent des subventions publiques. Pour l'organisation du Festival, Laurent Poncelet a réussi à combiner des aides de la ville de Grenoble, de la Métropole, du Département, de la Région, de la DRAC... Pour les créations autonomes, cela fonctionne majoritairement grâce à des pré-achats (même s'il admet que les spectacles de théâtre-action sont complexes à vendre parce qu'ils ne correspondent pas à des spectacles de théâtres classiques et ne peuvent être jugés esthétiquement de la même façon). Pour son travail avec le groupe Mange-Cafard, qui est une création en atelier, il ne perçoit de subventions qu'aux plus petites échelles des collectivités locales à savoir la ville, la Métropole et le département. Ce sont en effet les collectivités qui mettent le plus de moyen dans des projets de ce type, qu'on peut désigner comme sociaux. Les Directions Régionales des Affaires Culturelles semblent pourtant, pour certaines, vouloir mettre en place des partenariats entre le domaine

¹⁵² Entretien mené avec Astrid du Collectif 1984 le 9.05.2022. Cf annexes p.

¹⁵³ Pour plus d'informations sur le Collectif 1984, voir « Collectif 1984 – Brève histoire » en Annexes P.

¹⁵⁴ Centre Public d'Action Sociale.

¹⁵⁵ COURTOIS, Pierre. Sur : Mes Aides Financières. « Article 60 et 61 du CPAS – Salaire et avantages en Belgique » [en ligne]. 04.08.2022. Disponible sur : <https://mes-aides-financieres.be/emploi/article-60/> [Consulté le 13.08.2022]

culturel et d'autres domaines d'action publique. Il existe par exemple un service « Culture et lien social » en Hauts de France¹⁵⁶. Cependant, on peut noter des disparités entre les différentes régions, dépendamment des politiques en place dans chacune d'elles : elles ne répartissent pas leurs moyens de la même façon. Dans la plupart d'entre elles, on trouve un pôle « action culturelle et territoriale ». On peut aussi trouver « service des publics », comme en Centre Val-de-Loire : dans ce cas, on peut lire assez clairement que l'action vers les publics n'est pas leur domaine de prédilection, en l'occurrence cette région se concentre sur la préservation du patrimoine bâti. Dans l' « action culturelle et territoriale » se trouvent des sous-catégories édictées par le Ministère de la culture, comme de grandes orientations qui précisent ce qu'on entend par « action culturelle » et qui mettent en pratique une certaine intersectionnalité des domaines d'action avec des projets de partenariats entre différents ministères. On peut trouver par exemple : culture et justice, culture et santé, culture et handicap, éducation artistique, culture et agriculture, et on peut aussi trouver à de très rares endroits la mention de « culture / solidarité et éducation populaire »¹⁵⁷. C'est dans cette dernière catégorie que le théâtre-action pourrait surtout s'intégrer, mais les compagnies peuvent aussi entrer dans certaines autres, dépendamment des publics avec lesquels elles travaillent. C'est aussi à double tranchant puisque les compagnies se tournent peut-être vers ces publics par nécessités financières. Dans la majorité des cas, les DRAC marquent leur volonté de laisser les collectivités locales agir dans ce sens, redistribuant les subventions à l'échelle des villes et communautés de communes. Cependant, on peut remarquer que malgré les termes utilisés d' « action culturelle », qui semblerait inviter à penser que la participation est active, aux regards des descriptions qui sont faites par les DRAC elles-mêmes, on pourrait avoir quelques raisons de s'inquiéter... Les DRAC présentent en effet cette « action culturelle » comme de la démocratisation, ou encore un « accès à la culture »¹⁵⁸, ce qui revient finalement aux idéaux Malruciens et ne semble pas aller vers la Démocratie culturelle comme on aurait pu s'y attendre. Encore une fois, la conception des missions du ministère de la culture ne semble pas avoir évolué de façon à permettre des soutiens au théâtre-action. Comme on a pu le voir, c'est vers les communautés de communes et les politiques des villes qu'il faut se tourner pour trouver des financements qui sont dans ce cas beaucoup plus d'aides liées aux projets que d'aides au fonctionnement. Corinne Delmas¹⁵⁹ note tout de même qu'une certaine institutionnalisation a eu cours concernant les politiques de soutien aux actions théâtrales en France. Une évolution

¹⁵⁶ Ministère de la Culture, DRAC Haut-De-France « Politique et actions des services : Culture et Lien social » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Hauts-de-France/Politique-et-actions-des-services/Pole-Publics-et-Territoires-Industries-culturelles/Culture-et-lien-social> [Consulté le 7.05.2022]

¹⁵⁷ Ministère de la Culture, DRAC Grand-Est. « Politiques et Actions des services : Action culturelle et territoriale » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Grand-Est/services/DIC/Action-culturelle-territoriale> [Consulté le 24.07.2022]

¹⁵⁸ Ministère de la Culture, DRAC Hauts-de-France. « Politiques et Actions des services : Culture et lien social ». *Op. cit.*

¹⁵⁹ DELMAS, Corinne. « Francesca Quercia, Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie », *Op. cit.*

importante a eu lieu sur la façon dont on réfléchit le « rôle social » du théâtre. Les artistes ne doivent plus seulement sensibiliser mais faire participer. En France, les compagnies sont contraintes de répondre à de plus en plus d'appels à projets alors que les financements de fonctionnement sont de plus en plus rares. Les critères d'évaluation sur l'impact social sont aussi de plus en plus présents. Cela mène aussi à des financements croisés, comme on a pu le voir avec les politiques des DRAC.

Mais enfin, il semble tout de même que les compagnies puissent survivre grâce à ces dispositifs, comme c'est le cas pour l'Ophelia Théâtre qui travaille avec des groupes de différents horizons. Laurent Poncelet crée cependant dans des circuits très traditionnels : il obtient des résidences dans des salles conventionnées, il s'inscrit dans un circuit de création classique¹⁶⁰. Pour la diffusion, il passe autant par les scènes conventionnées que par les maisons de quartiers ce qui permet d'attirer un public varié. Il défend aussi cependant une grande exigence artistique, et apporte une attention accrue à l'esthétique qu'il développe, ce qui lui permet sûrement de pouvoir s'intégrer dans ces circuits qui lui assurent des financements. Il réfléchit aussi cette exigence esthétique dans le sens où il ne veut pas faire de l'art au rabais : cela reviendrait à sous-estimer les capacités des gens avec lesquels il travaille¹⁶¹. Il faut donc partir du principe aussi que l'Ophelia Théâtre a un réseau de diffusion propre selon les spectacles réalisés, et que la compagnie crée de grosses productions, comme dernièrement *Roda Favela* montée avec des personnes issues des Favela Brésiliennes (en partenariat avec une association brésilienne). Ce spectacle de théâtre-action reste très loin de ce qu'il peut mener avec le groupe Mange-Cafard, formé de personnes en grande précarité dont les spectacles ne sont pas forcément faits pour s'intégrer à des schémas de tournées. La majorité des pièces de théâtre-action sont plutôt dans le second cas, les subventions proviennent alors des politiques de la ville et de partenariat avec des structures socio-culturelles.

Scène 1.3 – Un changement progressif des publics et des luttes : le théâtre-action toujours d'actualité ?

Dans un tout autre cadre, la reconnaissance en Belgique a permis de stabiliser le secteur du théâtre-action en permettant aux compagnies de pouvoir embaucher des salarié.e.s, et par la même occasion de développer plus de projets. Le fait d'être identifiées comme des compagnies professionnelles dont on connaît le travail a aussi permis de faciliter les partenariats mis en place (notamment avec des structures d'aides publiques). Cela a aussi mené vers un changement progressif des publics avec lesquels les compagnies travaillent : un peu moins de syndicats, un

¹⁶⁰ PONCELET, Laurent. « Renaissance du Théâtre-action à Grenoble ». Chapitre in BIOT, Paul (Dir.). *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Op. cit.* P.391

¹⁶¹ Propos recueillis lors d'un entretien avec Laurent Poncelet mené le 19.05.2022. Cf annexes p.

peu plus d'associations à but social... En effet, au départ, les compagnies prennent beaucoup appui sur les syndicats présents dans les usines¹⁶² (n'oublions pas que le théâtre-action est né sur des barricades), les compagnies s'institutionnalisent d'ailleurs via les syndicats et les milieux ouvriers avant de s'intégrer aux politiques culturelles¹⁶³. Selon Rachel Brahy, un changement de terminologie s'est opéré sur le public cible du théâtre-action, ce qui est une notion centrale pour sa définition : on ne parle plus de groupe mais plutôt de personne, d'individu.e. Les termes comme connaissances critiques ou expression collective ont eux aussi été remplacés par la reconnaissance de la capacité de création ou encore « l'implication active »¹⁶⁴. Le public a peu à peu muté pour s'ouvrir aux minorités (sociales, économiques, etc). Les principaux partenaires des compagnies sont aujourd'hui les centres d'actions sociales, les maisons de quartier, les centres d'accueil...

Cela va aussi de pair avec le fait qu'il n'y a plus réellement de luttes ouvrières. On peut en effet lire un changement de paradigme dans les luttes qui prennent au départ racine dans des revendications économiques avant de devenir culturelles¹⁶⁵ (avec les Nouveaux Mouvements Sociaux – NMS, théorisés par Alain Touraine et Alberto Melucci). Avant, les revendications ouvrières étaient pour avoir de meilleurs salaires ou conditions de travail. Puis, dès les années soixante commence à opérer un changement vers des luttes liées à des groupes identitaires : immigré.e.s, femmes, LGBTQIA+... Le théâtre-action devient alors un biais d'insertion sociale¹⁶⁶, ce qui questionne l'engagement proprement politique de cet art. Paul Biot écrit à ce sujet que « la prise de parole sur les situations vécues et leur mise en question par ceux-là même qui les vivent : cela est politique »¹⁶⁷. Il évoque en effet le fait de vouloir refaire du théâtre une place ouverte à la parole publique, et par la même occasion à redevenir un espace démocratique donc les gens puissent se saisir. De plus, il met en garde contre une posture trop sociale du théâtre-action : « La connotation sociale du théâtre-action risque d'induire une image de déresponsabilisation à l'égard des sujets qu'il traite et des gens qui le mettent en œuvre. »¹⁶⁸. Il parle ici des actions gouvernementales à visées sociales qui sont mises en place et qui revêtent pour lui une dimension paternaliste dans leur application. Pour lui, associer le théâtre-action au milieu social reviendrait à l'associer à des valeurs qui ne sont pas les siennes : celles de la « remise au travail » par exemple... Sophie Coudray se questionne aussi dans ce sens, elle analyse la présence du théâtre

¹⁶² BRAHY, Rachel. (1) « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? », *Op. cit.*

¹⁶³ BRAHY, Rachel. (3) *S'engager dans un atelier-théâtre. A la recherche du sens de l'expérience. Op. cit.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ ARRIGONI Mathilde, « Théâtre contestataire, théâtre militant ». *Op. cit.*

¹⁶⁶ BRAHY, Rachel. (1) « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? », *Op. cit.*

¹⁶⁷ BIOT, Paul. « L'engagement social de l'animateur – Dialogue partiellement imaginaire : Première partie : Théâtre-Action : social ? politique ? Une question de regard ». Chapitre in BIOT, Paul (Dir.) *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Op. cit.* P.129

¹⁶⁸ *Ibid.* P.129

de l'Opprimé en France, en se demandant si les pouvoirs publics n'utilisent pas le théâtre de l'opprimé pour opprimer encore plus les publics censés s'émanciper. Est-ce que les ateliers permettent vraiment une conscientisation ? Ou est-ce qu'ils servent seulement à cadrer les modes d'expression ?¹⁶⁹ Pour elle, un changement de terminologie a aussi eu lieu, passant d'un travail avec des opprimé.e.s à un travail avec des habitant.e.s. Le second terme étant complètement dépolitisé, puisqu'il ne désigne que des gens qui vivent dans un même endroit, même s'il induit un dépassement des origines et cultures. Il affiche souvent des objectifs artistiques et sociaux d'intégration (des populations immigrées par exemple)¹⁷⁰. La question de l'espace devient centrale, l'action se déroule dans un lieu ancré. La notion de citoyen.ne émerge aussi et devient le cheval de bataille du Centre du Théâtre de l'Opprimé dans les années quatre-vingt-dix. Il prône le « vivre ensemble », le dépassement des préjugés culturels. On ne parle plus d'un.e opprimé.e qui devient spect-acteurice mais d'un.e habitant.e qui devient citoyen.ne, ce statut étant considéré comme une posture politique active. La participation à la vie démocratique d'un pays a remplacé, selon Sophie Coudray, la révolution mondiale¹⁷¹.

On peut donc voir que le théâtre-action a évolué de façon à coller un peu plus aux militantismes actuels, en allant vers des publics qui ne sont plus des ouvrier.e.s, des syndiqué.e.s mais des gens en situation d'exclusion (surtout socialement et culturellement) ce qui peut s'observer aussi dans les sujets des pièces créées : de plus en plus de spectacles parlent des questions écologiques. Le Théâtre des Travaux et des Jours (TTJ)¹⁷² a par exemple mené des ateliers avec des habitant.e.s de ZAD, et mène un travail en lien avec les problématiques rencontrées en ruralité. Cependant, il semble que le renouvellement au sein des compagnies ne soit pas toujours aussi présent que cela.

Scène 1.4 – Etat des lieux du théâtre-action en France et en Belgique : le constat similaire d'un manque de renouvellement

La narratrice repasse derrière son bureau pour pianoter sur son ordinateur.

Mathilde Arrigoni pose un constat très parlant sur les dramaturgies militantes (comme celles de Brecht et Piscator) qui sont imprégnées de marxisme et ne semblent donc plus en phase avec les militantismes actuels.

« Aujourd'hui fortement daté, il correspond à un militantisme traditionnel en voie de disparition depuis les années 1980. L'identité ouvrière est en crise. (...) Le

¹⁶⁹ COUDRAY, Sophie. « Le paradigme citoyen du théâtre de l'opprimé », *Op. cit.*

¹⁷⁰ DELMAS, Corinne. « Francesca Quercia, Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie », *Op. cit.*

¹⁷¹ COUDRAY, Sophie. « Le paradigme citoyen du théâtre de l'opprimé », *Op. cit.* P.24.

¹⁷² Théâtre des Travaux et des Jours. « Fil rouge » [en ligne]. Disponible sur : <https://theatretj.be/index.php/le-ttj/> [Consulté le 17.08.2022]

théâtre militant n'a pas su s'adapter ni faire face à ces changements, tout comme le militantisme traditionnel. »¹⁷³.

Dur constat qui pourrait expliquer pourquoi le théâtre-action semble stagner...

En effet, j'ai essayé de dresser un portrait du paysage du théâtre-action en Belgique et en France. *Elle projette un tableau rempli de chiffres et de notes écrites en tout petit, qui a l'air d'être une étude très sérieuse et très incompréhensible.* Pour la Belgique, c'est assez simple de savoir quelles compagnies font du théâtre-action, elles sont regroupées par la Fédération du Théâtre-Action. A ce jour, on compte 21 compagnies officiellement reconnues, dont la majorité ont été créées dans les années septante et quatre-vingt. Seules trois ont été créées après l'année 2000, dont une fondée par des membres sortant d'une autre compagnie... Aucune compagnie ne s'est fondée ces dernières années, même si on peut voir que deux d'entre elles ont opéré un changement de nom en 2017 et 2019¹⁷⁴, annonçant tout de même une sorte de renouvellement. Ces dates correspondent à la prise en main de la compagnie par de nouveaux comédiens-animateurs, de nouvelles comédiennes-animatrices. C'est aussi le cas du Théâtre des Travaux et des Jours, qui a été repris par une nouvelle génération. En effet, les compagnies sont souvent dirigées par leur fondateur.ice jusqu'à ce que ceux-ci atteignent l'âge de la retraite... La plupart des compagnies sont donc encore dirigées par les militant.e.s post-soixante-huitard.e.s. Et il arrive surtout qu'ils aient du mal à décrocher de la compagnie qu'ils ont créée et qu'ils ont porté à bout de bras. Il n'est pas rare non plus que les ASBL¹⁷⁵ soient domiciliées là où vivent les fondateur.ice.s, l'identité de la compagnie étant très liée à celle des gens qui l'ont créée¹⁷⁶ et qui l'ont fait tenir par passion. La relève est parfois complexe. Il me semble pourtant que les transmissions aux nouvelles générations soient souhaitables aussi parce que les fondateurices pourraient ne plus être complètement en phase avec les luttes actuelles. Comme on a pu le voir, les groupes militants ont bien changé depuis les années septante... Pour autant, seule une compagnie semble avoir fermé ses portes¹⁷⁷. Certaines ont pu évoluer, mais se sont alors tournées vers autres choses. Par exemple, certaines compagnies se réclamant du théâtre-action en 1999¹⁷⁸ ont soit travaillé à leur reconnaissance, soit changé de domaine d'action. Le Zététique Théâtre¹⁷⁹, qui s'affiche comme se revendiquant du théâtre-action en 1999¹⁸⁰ existe encore aujourd'hui, mais est spécialisé dans le

¹⁷³ ARRIGONI, Mathilde. « Théâtre contestataire, théâtre militant ». *Op.cit.* P.44

¹⁷⁴ Théâtre Sans Accent. « Théâtre Sans Accent ». [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatresansaccent.be/> [Consulté le 11.08.2022], Une Petite Compagnie. « A propos ». [en ligne]. Disponible sur : À propos - équipe - Une Petite Compagnie - Théâtre Action [Consulté le 11.08.2022] et Centre de Théâtre-Action. « Théâtre Sans Accent » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatre-action.be/compagnie/theatre-sans-accent/> [Consulté le 11.08.2022]

¹⁷⁵ Association Sans But Lucratif (Belgique)

¹⁷⁶ C'est le cas du Collectif 1984 par exemple. Voir l'entretien du 9.05.2022 avec Astrid, cf annexes p.

¹⁷⁷ Le Grand Asile. Voir la fiche recherche en annexe p.

¹⁷⁸ Centre de Théâtre Action (Dir.). *Le Répertoire – Théâtres en Mouvement – Théâtre-Action.* *Op. cit.* P. 118.

¹⁷⁹ Zététique Théâtre. « Le zet – une compagnie de créations jeunes publics » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.zetetiquetheatre.be/le-zet/> [Consulté le 11.08.2022]

¹⁸⁰ Centre de Théâtre Action (Dir.). *Le Répertoire – Théâtres en Mouvement – Théâtre-Action.* *Op. cit.* P.118.

théâtre-jeune public : on peut donc dire qu'ils se sont concentré.e.s sur la partie proprement théâtrale de leur travail. Au contraire, Miroir Vagabond¹⁸¹ est devenu une association d'éducation permanente ainsi qu'un centre d'insertion socio-professionnelle, c'est donc sur leur rôle social qu'ils se sont concentré.e.s.

En ce qui concerne la France, et au regard de la liste des compagnies qui faisaient partie de « Théâtre en Mouvement », de très nombreuses compagnies ont cessé leurs activités. Sur les vingt-sept compagnies membres, seize ne sont plus en activité aujourd'hui. Il me reste donc onze compagnies... Dont une est québécoise. En France, il reste donc dix compagnies, dont les activités sont assez diverses : une fait de l'art thérapie, une crée dans l'espace sociale (pour jouer n'importe où), une n'est finalement pas une compagnie mais une entreprise de production, une est spécialisée dans le théâtre en entreprise (pour gérer les conflits, le théâtre devient un outil de médiation), une fait du théâtre militant et une autre crée à destination des classes populaires mais pas avec... Donc il me reste quatre compagnies. La compagnie Renata Scant (une des premières initiatrices de l'utilisation du terme de théâtre-action) a évolué pour devenir un Centre de Création de Recherche et des Cultures, qui organise tous les ans une rencontre du Jeune Théâtre Européen auquel se déplacent de nombreuses compagnies de théâtre-action... Dont Astrid du Collectif 1984 avec son groupe de jeunes ! Pour les trois dernières compagnies, on trouve l'Ophelia Théâtre, dont j'ai déjà pu vous parler, le Théâtre du Fil qui est à l'origine de la création de « Théâtres en Mouvement » ainsi que Miss Griff. Dans les deux derniers cas, les compagnies ne se réclament pas du théâtre-action, elles parlent plutôt d'action culturelle. On retrouve de plus dans leurs actions et leurs publics cibles des similitudes avec les politiques de coopération ministérielle qu'on trouve dans les axes d'action des DRAC : en lien avec le milieu carcéral, le milieu de la santé, les personnes porteuses de handicaps...¹⁸² Il est complexe de définir quelles sont les raisons de la mort de certaines compagnies. J'aurais tout de même tendance à avancer que les compagnies arrêtent leurs activités tout simplement parce qu'aucun.e personne ne peut les reprendre... En effet, on peut lire sur plusieurs sites de compagnies qui ont récemment disparu que l'arrêt, voir le décès des fondateurs et fondatrices stoppent tout simplement l'existence des compagnies. Cela reflète le même problème qu'en Belgique finalement : c'est un problème de transmission aux générations suivantes. De plus, si une compagnie repose sur une personne, il paraît logique que la transmission soit plus complexe que si la compagnie se base sur un fonctionnement collectif. La Belgique a cependant l'avantage d'avoir mis en place des systèmes de formations pour apprendre les techniques du travail du comédien-animateur/de la comédienne-animatrice. C'est le Centre de

¹⁸¹ Miroir vagabond. « L'asbl – présentation » [en ligne]. Disponible sur : <http://miroirvagabond.be/lasbl/presentation/> [Consulté le 11.08.2022]

¹⁸² Miss Griff. "Actions culturelles" [en ligne]. Disponible sur : http://wordpress.missgriff.org/?page_id=110 [Consulté le 11.08.2022]

Théâtre Action qui est chargé de la partie formation, toujours en activité aujourd'hui, ce qui permet d'assurer la relève.

Voilà donc où nous en sommes, le théâtre-action semble voué à disparaître tranquillement du paysage français. Il survit via des compagnies qui ne se revendiquent pas non plus de cette esthétique, peut-être que c'est vers l' « action culturelle » qu'il faut se tourner. Mais ce terme me paraît très fourre-tout : ça ne désigne pas le domaine artistique dans lequel l'action se situe ; on pourrait très bien faire de l'action culturelle dans n'importe quel art : en cinéma, en arts visuels, en musique... De plus, ce terme ne permet pas non-plus de définir si la compagnie qui le met en place travail « avec et pour » ou seulement « pour » : cela n'appelle pas forcément une participation des gens avec qui on mène l'action... Ce terme semble plutôt emprunté au domaine des politiques de la ville : il est important de se questionner sur les mots qu'on emploie, et peut-être qu'il est simplement plus efficace de parler d'action culturelle en France si l'on veut faire financer son projet. Le fait que le théâtre-action en France n'ait pas bénéficié, comme en Belgique, d'une démarche pour le faire connaître l'a rendu invisible, et cette méconnaissance empêche une reconnaissance pleine et entière de la pratique par les pouvoirs publics ou même potentiels partenaires sociaux. Face à ce constat du vieillissement de la discipline, vous allez me dire : finalement, est-ce que le théâtre-action a encore un sens dans le monde actuel ? Est-ce qu'il peut encore répondre aux besoins de maintenant ? Je vais essayer de vous prouver que oui.

Scène 2 : Des ouvertures pour un avenir de la discipline

Elle se lève de derrière son bureau, mais continue de s'appuyer dessus, les deux paumes collées à la surface, le corps un peu penché en avant.

N. – Alors, comment contrer, comment empêcher ce vieillissement du théâtre-action ? Sur quoi le théâtre-action s'appuie-t-il dans l'actualité pour faire sens ? Peut-être en commençant pas s'ouvrir, à d'autres et d'autres pratiques. *Elle projette les affiches des différentes éditions du FITA.*

En Belgique comme en France, on peut sentir un besoin d'ouvertures des compagnies : bien qu'elles travaillent beaucoup en localité, en proximité avec les « habitant.e.s » comme le dit Laurent Poncelet¹⁸³, elles s'ouvrent aussi à des échanges internationaux. Cela est assez présent dès la fondation des premières compagnies de théâtre-action qui organisent rapidement un Festival International de Théâtre-Action (FITA) qui se donnait dans ses premières éditions en

¹⁸³ C'est le terme qu'il a pu utiliser lors de l'entretien que j'ai mené le 19.05.2022. Il est assez drôle de remarquer que c'est un terme qu'on surexploite dans le discours français, mais qu'on ne retrouve que très peu en Belgique.

Belgique avant d'être rendu itinérant et de se déplacer en France, en Italie et au Luxembourg¹⁸⁴. Si au départ les compagnies invitées sont majoritairement belges et françaises, le début des années deux-mille marquera le début de nombreuses coproductions avec des pays extra-occidentaux, d'Afrique et Amérique du Sud principalement. Par la suite, la programmation du FITA se fera de plus en plus internationale, ressentant le besoin d'ouvrir les sujets de réflexion. C'est une tendance qu'on retrouve aussi chez les compagnies qui marquent de plus en plus l'importance des partenariats venant d'ailleurs. Le théâtre-action joue donc sur un double tableau : des propositions venant d'ailleurs et des créations très ancrées dans le local et le régional. C'est finalement assez représentatif de la façon dont on peut aborder un monde globalisé tout en conservant les préoccupations de chacun.e dans un monde contemporain complexe. Le Festival est aussi un très bon moyen de donner de la visibilité au théâtre-action. De plus, les festivals sont fréquemment subventionnés par les collectivités locales parce qu'ils apportent un coup de projecteur sur une ville, un département, une région... Surtout si ce festival est international. Laurent Poncelet notait d'ailleurs à ce sujet que les fonds publics reçus pour l'organisation du FITA Rhône-Alpes étaient en constante hausse¹⁸⁵.

Cela reste une petite tentative, où on pourrait voir une relève internationale, qui ne viendrait pas ni de Belgique ni de France. Pays auxquels on attribue pourtant la maternité de la discipline, même si des techniques similaires ont l'air d'exister ailleurs. Mais finalement, ça ne règle pas réellement notre questionnement sur « est-ce que le théâtre-action a encore une raison d'être actuellement ? ». J'aurais tendance ici à suivre l'intuition de Paul Biot, qui a consacré toute sa vie au théâtre-action avant de se pencher sur la notion de Droits Culturels, pour répondre à cette question.

Il voit dans le théâtre-action une réelle libération de la parole qui est selon lui une application (même inconsciente) de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1948 qui affirme pour la première fois « les droits culturels de l'Homme »¹⁸⁶. Si on prend en compte le fait que le théâtre-action permet à chacun.e de s'exprimer et d'exprimer par la même occasion sa créativité, alors « le théâtre-action fut une démarche qui, dès 1972, et les premières créations collectives en ateliers, donnèrent leur *pleine effectivité aux droits culturels*. »¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Centre de Théâtre Action. « Historique du Festival International » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatre-action.be/les-evenements/historique-du-festival-international/> [Consulté le 02.08.2022]

¹⁸⁵ Extrait de l'entretien avec Laurent Poncelet en date du 19.05.2022. Cf annexes p.

¹⁸⁶ BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel*. Belgique, Liège : Fédération du théâtre Action, 2016-2018. 70 pages. P.6.

¹⁸⁷ *Ibid.* P.6.

Scène 2.1 – Que sont les droits culturels et d'où proviennent-ils ?

La narratrice va chercher un énorme livre poussiéreux, comme s'il contenait tous les textes relatifs aux droits culturels, ainsi que toutes les polémiques qui y ont été liées. Elle le lâche sur le bureau dans un grand bruit, elle l'époussette. Elle le feuillettera au fur et à mesure en fonction des textes qu'elle évoque.

Mais pour mieux comprendre cette posture, il faut pouvoir comprendre ce que sont les Droits Culturels et où ils figurent. La majorité des traités qui concernent les Droits Culturels ont des idéaux internationaux, se jouant à la fois dans une coopération internationale et sur une base régionale.

« Les droits culturels héritent de cette vision défensive mais ils héritent également de la profonde ambiguïté qui s'attache à la définition même de la culture et à l'ampleur de son champ d'action. »¹⁸⁸.

Les Droits Culturels ont avant tout été pensés pour protéger, notamment les cultures minoritaires de l'anéantissement, surtout suite aux dégâts causés par le colonialisme : « (7) Constatant que les droits culturels ont été revendiqués principalement dans le contexte des droits des minorités et des peuples autochtones et qu'il est essentiel de les garantir de façon universelle et notamment pour les plus démunies ; »¹⁸⁹. On parle donc ici de culture au sens le plus large, le sens anthropologique reliant valeurs, langues, croyances, savoir-faire et arts, modes de vie... Donc une identité. Les traités ne donnent que très rarement d'obligation d'application sauf en 1965 contre les discriminations raciales, où les signataires s'engageaient juridiquement ; puis en 1992 pour protéger les droits des minorités, et en 2007 pour la protection des droits autochtones.

Mais leur première évocation date de 1948, avec la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen. Elle propose une première base de définition des Droits Culturels via ses articles 22 et 27. L'article 27 énonce :

« 1. Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.

2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur. »¹⁹⁰.

Cela pose une première base qui reste assez floue, et que les textes suivants vont élaborer.

¹⁸⁸ *Ibid.* P.23

¹⁸⁹ Groupe de Fribourg (Collectif). « Déclaration de Fribourg » [en ligne]. 2007. Disponible en format pdf sur : <https://droitsculturels.org/observatoire/wp-content/uploads/sites/6/2017/05/declaration-fr3.pdf> [Consulté le 08.12.2021]

¹⁹⁰ PAIDEIA 4D (Collectif). « Du droit à la culture aux droits culturels – Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels » [en ligne]. Rapport mené par PAIDEIA 4D. 2013. Coordonné par le Réseau culture 21 et l'IEDH de Fribourg. Disponible sur : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64701-du-droit-a-la-culture-aux-droits-culturels-paideia-4d.pdf> [Consulté le 27.12.2021]

Le Pacte International relatif aux Droits à l'Economiques, Sociaux et Culturels (PIDESC) de 1966 définit plus avant les termes et les rend par la même occasion plus opérants et obligatoires. Il donne à la puissance publique le devoir d'appliquer les Droits Culturels, pour « assurer progressivement leur plein exercice par tous les moyens appropriés, y compris l'adoption de mesures législatives. »¹⁹¹. La Déclaration de Mexico de 1982 va mettre en avant la nécessité de participation active à la vie culturelle : « La culture émane de la communauté tout entière et c'est à elle qu'elle doit retourner : ni sa production ni ses bienfaits ne sauraient être l'apanage d'élites. »¹⁹², ainsi que la reconnaissance d'une pluralité culturelle : « L'identité culturelle d'un peuple se renouvelle et s'enrichit au contact des traditions et valeurs des autres peuples. L'universel émerge de l'expérience de tous les peuples du monde affirmant chacun son identité. Il faut reconnaître le droit de chaque peuple et de chaque communauté culturelle d'affirmer, de préserver et de voir respecter son identité. »¹⁹³. La Déclaration concluait « qu'une démocratie culturelle réelle repose sur la participation la plus large de l'individu et de la société au processus de création de biens culturels et aux décisions qui concernent la vie culturelle. »¹⁹⁴. Enfin, la Déclaration de Fribourg écrite en 2007 reprend les notions abordées dans la DDHC, les deux pactes internationaux des Nations Unies et la Déclaration Universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle. Elle se consacre exclusivement aux Droits Culturels et va plus loin en affirmant qu'« Une personne privée du droit de participer à la vie culturelle est de fait privée de participation à la citoyenneté. »¹⁹⁵, reliant aussi les droits culturels aux droits de pensée, conscience et religion, aux droits à l'éducation, droits à la liberté d'opinion et d'expression...

« Article 5 (accès et participation à la vie culturelle). A. Toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit d'accéder et de participer librement, sans considération de frontières, à la vie culturelle à travers les activités de son choix.

B. Ce droit comprend notamment :

- la liberté de s'exprimer, en public ou en privé dans la, ou les, langues de son choix ;
- (...) la liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leur bienfait ; »¹⁹⁶.

La Déclaration de Fribourg dresse aussi dans les articles 9 et 11 les devoirs des états pour permettre l'effectivité des droits culturels, notamment en organisant la participation de tous et toutes dans le fonctionnement culturel du pays, en prenant particulièrement garde à inclure les personnes les plus retranchées de la société pour des raisons culturelles, sociales, etc. Il me semble

¹⁹¹ Pacte International relatif aux Droits Economiques, Sociaux et Culturels (PIDESC) 1966 cité in BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel. Op. cit.* P.33.

¹⁹² Déclaration de Mexico 1982 cité in BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel. Op. cit.* P.26.

¹⁹³ *Ibid.* P.28.

¹⁹⁴ *Ibid.* P.64.

¹⁹⁵ BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel. Op. cit.* P.40.

¹⁹⁶ Groupe de Fribourg (Collectif). « Déclaration de Fribourg ». *Op. cit.*

donc que le rapprochement que Paul Biot a pu faire entre les Droits Culturels et le théâtre-action est justifié puisque cette discipline permet à la fois de permettre à chacun.e de s'exprimer, et spécifiquement des personnes qui sont minoritaires (je parle ici en terme de représentation médiatique et dans l'espace public, touchant à la fois des groupes ethniques et sociaux marginalisés). De plus, au-delà d'une créativité, c'est aussi et surtout une prise de parole, un partage d'expérience, une façon de se faire entendre aussi sur sa culture propre. C'est aussi l'occasion d'entrer dans un échange avec les publics qui voient ces spectacles.

Scène 2.2 – L'effectivité des Droits Culturels en France et en Belgique

Elle reprend l'énorme livre et le jette maintenant au sol. Elle se frotte les mains comme pour en retirer de la poussière.

Essayons maintenant de voir comment sont mis en œuvre les Droits Culturels en France et en Belgique. Dans les deux pays, préexistaient des politiques de démocratisation culturelle, mais dans l'acception qu'en a donné Malraux à savoir un accès aux grandes œuvres de l'humanité... En Belgique, des politiques étaient mises en place dans ce sens, comme l'Article 27 qui permet d'accéder à des tarifs préférentiels pour les personnes précaires, ou le dispositif Art & Vie soutenant la décentralisation en accordant des aides à la diffusion pour les Centres Culturels. La démocratisation mise en place dans les années cinquante atteint rapidement ses limites, on se rend progressivement compte que cela ne fonctionne pas et que c'est du côté de la médiation qu'il faut chercher.

Encore une fois Mai 68 bouleverse un peu les choses, en remettant en cause les politiques de démocratisation : « L'art s'assume dorénavant comme facteur de transformation sociale et de lien entre les luttes et les publics. »¹⁹⁷, on confie « aux gens du peuple leur destin culturel en créant et en s'exprimant eux-mêmes »¹⁹⁸. En France, c'est dans les années quatre-vingt qu'on cesse de parler de démocratisation pour parler de démocratie. Jack Lang devient ministre de la Culture et réaffirme alors la créativité de chacun.e : « Le ministère chargé de la culture a pour mission de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents. »¹⁹⁹. En France, c'est dans la Loi NOTRe²⁰⁰ qu'apparaît pour la première fois l'expression « Droits Culturels » et reconnaît aussi des minorités culturelles qui cohabitent sur le territoire national, alors même que cette reconnaissance n'opère pas au niveau national. Cette loi prend appui sur la définition existante dans la Convention UNESCO de 2005, mais elle donne la

¹⁹⁷ BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel. Op. cit.* P.14

¹⁹⁸ *Ibid.* P.14

¹⁹⁹ *Ibid.* P.16

²⁰⁰ Loi NOTRe : Nouvelle Organisation Territoriale de la République, promulguée en 2015

responsabilité aux collectivités publiques des territoires (communes, communautés de communes, etc.) de se charger de l'application des droits. Un rapport datant de 2019 – 2020 a été publié afin d'étudier les effets de la Loi NOTRe en application dans les collectivités locales²⁰¹. Le rapport énonce dès le départ que ce n'est pas la seule présence d'équipements qui permet un accès égal à la culture : s'il est encore nécessaire de faire comprendre ce qui a fait échouer la décentralisation voulue par Malraux en 2020, la notion de Droits Culturels paraît complexe à faire adopter. La Loi NOTRe et LCAP²⁰² ont pourtant fait apparaître les Droits Culturels pour permettre plus de marge de manœuvre aux collectivités locales. Le rapport note l'importance d'un tissu associatif local, associations qui sont soutenues principalement par les collectivités à l'échelle desquelles elles agissent. Cependant, la demande croissante de l'Etat pour que les collectivités financent les « priorités culturelles nationales » rendent les budgets accordés trop fragiles, surtout qu'il s'agit du premier poste de dépense supprimé si des économies ont besoin d'être faites. Le fait d'obliger les collectivités à participer financièrement à des projets décidés à des niveaux nationaux les empêche de prendre des initiatives réellement locales.

« Il conviendrait en revanche que l'État veille à ne pas faire autant reposer sur les collectivités territoriales la charge financière liée à la mise en œuvre des politiques définies au niveau national. Ce faisant, il les prive peu à peu de toute marge de manœuvre pour lancer leurs propres initiatives, en contradiction avec les fondements de la décentralisation culturelle et du maintien de la compétence partagée. »²⁰³.

Le rapport recommande aussi plus d'échanges entre les communes et les DRAC afin de co-construire les politiques culturelles et de mieux répartir les « crédits déconcentrés » en fonction des besoins réels des territoires²⁰⁴. On peut donc espérer dans les prochaines années voir de plus en plus la question des droits culturels être présente dans les appels à projets, dans les préoccupations politiques et culturelles. Ce sont au départ surtout les travailleur.euse.s sociaux.ales qui se penchent sur la question, cependant le domaine culturel commence doucement à s'en enquêter. Mais il reste encore beaucoup de chemin à faire du côté français... Qui va parfois prendre exemple du côté de la Belgique.

En Belgique, avant que les Droits Culturels n'apparaissent dans les textes juridiques, il y a le Pacte Culturel de 1973. Ce Pacte dont j'ai pu parler précédemment a été rédigé pour permettre une indépendance des différentes Fédérations, mais aussi « fixe les règles (...) du pluralisme

²⁰¹ KARAM, Antoine & PROVOTE, Sonia. « Rapport d'information fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication (1) par la mission d'information sur les nouveaux territoires de la culture ». Chapitre : « Mettre en œuvre des politiques de démocratisation culturelle permettant de réduire l'écart entre, d'un côté, les personnes et, de l'autre, les créations et les artistes ». P.38-40. Disponible en pdf sur : https://www.senat.fr/rap/r19-210/r19-210_mono.html [Consulté le 06.01.2022]

²⁰² Loi LCAP : Liberté de Création, Architecture et Patrimoine, promulguée en 2016

²⁰³ KARAM, Antoine & PROVOTE, Sonia. « Rapport d'information fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication », *Op. cit.*

²⁰⁴ *Ibid.*

idéologique et philosophique.»²⁰⁵. Le pays étant fédéral, il reconnaît dès le départ une cohabitation culturelle plurielle, ce qui permet plus simplement de reconnaître le besoin de conserver les différentes cultures et de les faire échanger. C'est le contraire de la philosophie française qui considère que le pays est un et indivisible, et que par conséquent une culture unique garantit l'identité de la nation. En ce sens, la pluralité culturelle est considérée comme une menace à l'unité nationale. La Belgique a donc un temps d'avance sur la France qui lui a permis d'intégrer dans sa constitution, dès 1994, une première référence aux Droits Culturels : « Chacun a le droit de mener une vie conforme à la dignité humaine. A cette fin la loi, le décret ou la règle (...) garantissent, en tenant compte des obligations correspondantes, les droits (...) culturels, et déterminent les conditions de leur exercice. »²⁰⁶. Une référence discrète complétée en 2018 par le « droit à l'épanouissement culturel », qui a été intégré à la Constitution. C'est un bon début, même si la notion reste assez floue... Ce qui est d'ailleurs le problème majeur qui entoure la lecture des textes concernant les Droits Culturels.

En 2005, la Fédération Wallonie Bruxelles ratifie la Convention Unesco rédigée la même année et est intégrée à la Constitution : « Chacun a le droit de mener une vie conforme à la dignité humaine. A cette fin, la loi, le décret, ou la règle garantissent les droits économiques, sociaux et culturels. Ces droits comprennent notamment : (...) le droit à l'épanouissement culturel et social. »²⁰⁷. Les droits culturels se concrétisent aussi grâce à un décret sur les Centres Culturels datant de Novembre 2013 leur définissant une mission d'application des Droits Culturels :

« 9° Droit à la culture : au sein des Droits humains, l'ensemble des droits culturels tant en termes de créances que de libertés, individuelles et collectives, comprenant notamment : a) la liberté artistique, entendue comme la liberté de s'exprimer de manière créative, de diffuser ses créations et de les promouvoir; b) le droit au maintien, au développement et à la promotion des patrimoines et des cultures; c) l'accès à la culture et à l'information en matière culturelle, entendu comme l'accès notamment économique, physique, géographique, temporel, symbolique ou intellectuel; d) la participation à la culture, entendue comme la participation active à la vie culturelle et aux pratiques culturelles; e) la liberté de choix de ses appartenances et référents culturels; f) le droit de participer à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques et programmes, et à la prise de décisions particulières en matière culturelle; »²⁰⁸.

En réalité, les Droits Culturels étaient déjà majoritairement appliqués²⁰⁹ par les Centres Culturels avant que cela ne leur soit imposé.

²⁰⁵ DE BODT, Roland. « Les politiques culturelles des francophones en Belgique », *Op. cit.* P.39.

²⁰⁶ Constitution Belge citée in BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel.* *Op. cit.* P.35.

²⁰⁷ BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel.* *Op. cit.* P.60

²⁰⁸ Gouvernement de la Communauté française de Belgique. « Décret relatif aux Centres culturels ». 21 Novembre 2013. Disponible en pdf sur : https://www.ejustice.just.fgov.be/mopdf/2014/01/29_2.pdf#page=57 [Consulté le 13.08.2022]

²⁰⁹ BIOT, Paul. *Approche des droits culturels – Un manuel.* *Op. cit.* P.17

L'ASBL Culture et Démocratie travaille sur le sujet des Droits Culturels depuis 1994 en Belgique, et pilote depuis 2019 une Plateforme d'observation des droits culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles, afin de faire mieux connaître ces droits. Une synthèse de ce rapport achevée en 2021 a amené à réécrire des textes officiels. Ainsi, en Juillet 2022, des modifications ont été apportées sur le décret-cadre d'Avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène (c'est ce même décret qui permettait enfin aux compagnies de théâtre-action d'être reconnues et subventionnées). Des ajouts ont été faits dans l'article 1^{er}, concernant les définitions, champ d'application et principes généraux. A été inséré un 26^o concernant la diversité culturelle, un 29^o pour l'interculturalité « l'interculturalité désigne les processus dynamiques et interactifs (échanges, mélanges) entre groupes ou individus porteurs de cultures différentes et/ou multiples. Il s'agit d'un processus dont la finalité est l'intercompréhension et la construction d'un monde commun ». Enfin, il est question de « libertés et droits culturels », définis sur les bases édictées dans la Déclaration de Fribourg. La démarche alors, change : ce n'est plus « quelqu'un qui décide pour toi ce dont tu devrais bénéficier, c'est toi qui deviens décideur »²¹⁰. Ainsi, les Droits Culturels sont de plus en plus présents dans les politiques culturelles, on commence à porter attention à leurs principes et à la façon dont on peut les mettre en place. Pour P.Biot, le fait que le théâtre-action fasse prendre la parole à tous et toutes par le biais d'une expression artistique, pour évoquer un sujet choisi par les participant.e.s qui peuvent ainsi évoquer leur propre culture répond à ce que sont les droits culturels. Si on considère le théâtre-action sous cet angle, alors le développement des Droits Culturels pourrait être une réelle opportunité pour le domaine de trouver sa place dans le champ culturel et de s'épanouir. Il semble cependant que leur application soit encore complexe à mettre en œuvre du côté français puisque la reconnaissance d'une pluralité culturelle ne paraît pas encore être possible.

Alors que les compagnies ont atteint la reconnaissance en Belgique, leur permettant de perdurer et de se développer dans les années nonante et deux-mille, aujourd'hui leur continuité ne semble plus assurée. Aucune nouvelle compagnie ne s'est créée, et la passation des fondatrices des années septante à de nouvelles recrues n'est pas si simple. Face à ce vieillissement de la pratique, c'est vers les Droits Culturels, qui restent une notion assez récente, que pourrait naître un intérêt pour cette discipline. Les créations en atelier répondent en effet aux valeurs portées par ces droits : ils permettent à des personnes en situation d'exclusion de prendre la parole, de faire parler leur créativité et de porter leurs idéaux et convictions. Les attributions de subventions au regard de ces droits devraient aussi permettre de consolider les budgets des compagnies qui seront alors légitimées dans leurs pratiques. Le même schéma

²¹⁰ Extrait de l'entretien mené avec Paul Biot le 18.05.2022. Cf annexes p.

pourrait s'appliquer en France où les droits culturels commencent aussi à faire partie des éléments d'évaluation des projets.

La narratrice retourne s'asseoir à son bureau.

DERNIER ACTE - CONCLUSION

La narratrice est assise à son bureau, elle allume sa lampe. On la retrouve, un peu comme au début, en train d'écrire. Mais elle s'adresse cette fois directement au public. La lumière du plateau va peu à peu diminuer pour ne laisser qu'une douche sur le bureau.

Reprenons tous les éléments afin de comprendre pourquoi, puisque telle était la question, pourquoi le théâtre-action est bien plus développé en Belgique (Fédération Wallonie Bruxelles) qu'en France.

Dans les deux pays, le T-A naît des expériences similaires d'agit'prop des années trente, il est parti des barricades et des revendications politiques. Assez de la *catharsis* et du théâtre bourgeois, il fallait créer un théâtre révolutionnaire. Et Mai 68 est un cadre parfait pour tout remettre en cause. Pas question de refaire les mêmes schémas de création : la création sera collective ou ne sera pas. Les sujets seront politiques ou ne seront pas, ils s'inspireront du monde qui les entoure et des gens qui le vivent, particulièrement ceux qui ne sont pas représentés. Il faut sortir le théâtre des salles, et le mettre à la rencontre des gens, de ceux qui n'y vont pas justement, de ceux qui sont sur les piquets de grèves. Donc le théâtre va dans les luttes et y participe en laissant un espace de débat suite à la représentation. Mais rapidement, des compagnies se rendent compte qu'il ne suffit plus de s'inspirer des gens, ils ont des choses à dire et il faut les laisser parler. Et alors on organise des ateliers, on leur donne la possibilité de travailler collectivement sur un sujet qu'ils ont choisi, et on les guide juste ce qu'il faut pour que prenne forme sur scène leurs paroles.

De cette pratique commune en France et en Belgique, une seule différence : en Belgique, les compagnies se créent beaucoup en lien avec le milieu étudiant, contrairement à la France où il prenait racine dans un espace militant (syndicat, groupes de lutte, etc). Cela pose une différence entre des gens qui font ce théâtre parce qu'ils viennent de cette expression artistique et des gens qui viennent plutôt du milieu militant et pour qui le théâtre pourrait être un bon médium d'action, mais qui pourrait être remplacé par un autre. Aujourd'hui, en France aussi la majorité des compagnies est formée d'acteurices et pas de travailleur.euse.s sociaux.ales, parce que le régime d'intermittence les protège plus dans le cadre de cette activité²¹¹. Les compagnies travaillent à cheval entre plusieurs domaines : celui de l'action sociale, de l'éducation populaire, de la création artistique... Si c'est de la création que se revendiquent les compagnies, ce n'est pourtant pas dans cette catégorie qu'elles ont eu tendance à être classifiées : leur champ d'action assez large et une méconnaissance de leur travail ne les a pas aidées dans ce sens. En Belgique, les compagnies se

²¹¹ DELMAS, Corinne. « Francesca Quercia, Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie », *Lectures. Op. cit.*

regroupent pour faire front commun : elles se rendent visibles et font connaître leur pratique, elles font du bruit pour qu'on les reconnaisse comme des compagnies professionnelles de création. Cela n'est rendu possible que parce que toutes les compagnies se sont mises d'accord sur leur définition du théâtre-action, contrairement à l'essai français des Théâtres en Mouvement qui se regroupent comme un collectif aux valeurs partagées mais aux techniques d'action trop différentes. Le mouvement n'a jamais statué sur ce qu'était le théâtre-action simplement car la discipline n'était qu'une façon parmi tant d'autres de faire une révolution théâtrale, d'aller à la rencontre d'autres publics et de les faire participer à la création. Ainsi, il était impossible de faire reconnaître la discipline sans un réel travail de définition et de pédagogie envers les pouvoirs publics pour la leur faire connaître. Les quelques compagnies de théâtre-action ont donc soit disparu, soit survécu chacune de leur côté, grâce aux subventions accordées par les politiques de la ville et des subventions des collectivités territoriales, simplement parce qu'elles sont les interlocutrices les plus favorables à ce type de projets de proximité. Tandis qu'en Belgique le théâtre-action a eu la chance de se faire reconnaître comme un art de la scène. Là encore, le système belge permettait la discussion entre les professionnel.le.s du secteur et les politiques, ce qui a rendu possible cette reconnaissance qui leur a donné accès à des fonds et subventions. En Belgique, la reconnaissance a aussi fonctionné parce que les différentes fédérations de théâtre-action qui se sont succédées ont constitué un lobby en faveur de leur discipline. Cette présence du groupe a été fondamentale car elle a été un porte-voix qui a été écouté par les décideur.euse.s politiques. Beaucoup de compagnies sont aujourd'hui contrat-programmées, et sont donc financées pour leur fonctionnement sur quatre ou cinq ans, ce qui représente une grande stabilité.

Mais ici, il est assez complexe de pouvoir comparer la situation française avec le contexte belge : l'écriture des politiques culturelles de la Fédération Wallonie Bruxelles se sont toujours faites en concertation et co-construction entre professionnel.le.s des arts de la scène et pouvoirs publics. L'avantage de ne couvrir qu'un territoire restreint rend la chose plus simple : le milieu culturel de la FWB est bien plus resserré, le théâtre-action fédéré peut donc y trouver sa place. En France, il aurait fallu un collectif beaucoup plus important pour pouvoir être entendu. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas nationalement que la reconnaissance aurait été intéressante, mais plutôt régionalement (ce qui est une échelle de territoire beaucoup plus proche de la taille de la FWB). C'est aussi un aspect qu'il ne faut pas négliger : le théâtre-action est prospère en Fédération Wallonie Bruxelles, pas dans la Belgique entière, c'est une sorte d'exception de la communauté française.

Mais la stabilité découlant de la reconnaissance a aussi un revers, qui est le non-renouvellement des compagnies : en France, il reste peu de compagnies de théâtre-action en activité, de plus, elles ne se réclament plus forcément du théâtre-action, préférant parler d'action

culturelle. Elles mettent aussi en place des ateliers avec des populations particulières. On retrouve en général les grandes orientations des DRAC dans leurs activités : milieu carcéral, santé, handicap... Seule l'Ophelia Théâtre, à ma connaissance, parle encore de « théâtre-action ». En Belgique, les compagnies ont plutôt très bien survécu, même si en revanche aucune nouvelle compagnie ne sort de terre. Les fondateurs et fondatrices sont encore aux commandes et ont du mal à passer le relais, maintenant, la question peut se poser : est-ce qu'ils n'arrivent pas à décrocher ou est-ce qu'ils ne trouvent personne pour les remplacer ? Les formes de militantismes ont évolué depuis les années septante, peut-être que la discipline n'est juste plus en phase avec son époque.

Le théâtre-action cherche pourtant à s'ouvrir, à l'international notamment, avec de plus en plus de coopération avec des compagnies étrangères de façon à multiplier les sujets de préoccupations, et à être plus représentatif d'un monde globalisé. Mais pour le futur on peut s'attendre à ce que, peut-être, le domaine puisse s'épanouir au regard des droits culturels : permettre la prise de parole de chacun.e, l'expression créatrice de personnes en situation d'exclusion qu'elle soit sociale, économique, culturelle, religieuse, ethnique... Ce sont des valeurs que véhiculent les droits culturels, qui commencent à avoir une certaine importance dans les politiques publiques. La construction de la Belgique sur des Fédérations est centrale parce qu'elle pose dès le départ une relation particulière aux cultures : la conscience qu'une coexistence culturelle est possible à l'échelle d'un pays, et une attention apportée à la sauvegarde de ces cultures. Les prémices de l'intégration des droits culturels sont donc là dès les années septante et la fédéralisation de la Belgique, ce qui amorce la pleine prise en compte de ces droits. Mais le pays n'a que très récemment, en Juillet 2022, intégré dans un arrêté sur les Arts de la Scène la notion de Droits Culturels (celle édictée par la convention de Fribourg de 2007). Cela signifie que les droits culturels font maintenant partie des critères d'obtention des aides publiques. En France aussi, cela se développe, mais de façon beaucoup plus localisée. Ce sont les régions, départements, villes, communes et communautés de communes qui s'inquiètent de ces droits intégrés dans la Loi NOTRe de 2015. Cependant, ces quelques ouvertures ne passent pour l'instant que par des aides aux projets ou des appels à projets, ce qui restreint les possibilités de stabilité des compagnies. On a pu le voir sur l'exemple de l'Ophelia Théâtre : il semble qu'il soit plus simple de passer par des réseaux de diffusions classiques de scènes conventionnées pour faire financer ses projets pour avoir les moyens d'en mener d'autres qui ne seront pas à destination de ce genre de structure. Si on dit souvent que la culture est pauvre en moyen, on ne peut pas dire que le domaine social soit vraiment mieux doté. Mais il ne faut pas encore désespérer, des choses se mettent en place pour aller dans le sens de la participation, de la recherche de mise en valeur des gens. C'est le cas de La Poudrerie à Sevran, qui est la seule scène conventionnée « art en territoire » pour la création

participative²¹². Le lieu a développé un certain nombre de procédés pour travailler le plus possible en lien avec les habitant.e.s du territoire : spectacles à domicile, créations sur le long cours en lien avec les habitant.e.s et à partir de leurs vécus... Il n'est jamais fait mention de théâtre-action mais certaines des pièces créées en ont toutes les caractéristiques.

« La Poudrerie s'est engagée dans une démarche de transversalité, afin de pousser plus loin la réflexion sur la création participative, sa dimension populaire, son influence sur le lien social et le réinvestissement de la vie citoyenne. En accueillant en résidence des collectifs pluridisciplinaires réunissant artistes, chercheurs et acteurs associatifs, le Théâtre entend questionner le rôle des artistes dans la cité et la façon dont les arts peuvent prendre part aux débats sociétaux en cours. »²¹³

Peut-être que le théâtre-action renaîtra de ses cendres sans en porter le nom, permettant de se libérer de la définition stricte qui s'est écrite pour encadrer la reconnaissance.

La scène est plongée dans l'obscurité, il ne reste qu'une douche lumineuse sur la narratrice et son bureau. Elle se lève, regarde une dernière fois les spectateurices. Elle éteint la lumière de son bureau et le noir se fait simultanément.

FIN

²¹² La Poudrerie. « Une scène conventionnée pour la création participative. » [en ligne]. Disponible sur : <https://lapoudrierietheatre.fr/la-poudrerie> [Consulté le 14.06.2022]

²¹³ *Ibid.*

ANNEXES

ANNEXES 1 : Le Collectif 1984 – Une petite histoire

Le collectif a été créé en 1979, et a depuis été reconnu par la FWB en tant que compagnie de théâtre-action. L'idée du collectif est mise en application dans la façon dont ils et elles fonctionnent en interne (en termes d'organisation de la structure), mais aussi dans leur façon d'envisager la création avec les personnes avec qui ils/elles mènent des ateliers. Bien-sûr, « 1984 » fait référence au roman de Georges Orwell, revendiquant une critique d'un monde qui empêche toute contestation ou résistance. Leur cœur d'action est de créer des spectacles en atelier, mais aussi de réaliser des stages et formations. Ils/Elles ont mis en exergue sur leur site une citation d'Antonin Artaud (issue du Théâtre et la peste), ce qui est donc une référence à un texte très théorique qui s'inscrit dans l'histoire de l'esthétique théâtrale. Ils/Elles l'ont choisi pour l'idée de dépassement de la représentation que le texte véhicule : "nous arrachent collectivement à l'inertie". On peut y lire deux racines importantes des fondations de la Compagnie : la question du collectif et de la puissance d'action sur le monde réel.

Ils et elles mettent aussi en scène des spectacles professionnels en parallèle des ateliers. On peut lire que « les ateliers théâtre que nous animons débouchent la plupart du temps sur une création artistique », ce qui sous-entend qu'il arrive que les ateliers n'aboutissent pas à une création, et que le but de ces ateliers n'est pas nécessairement la production d'une forme artistique. Les ateliers ont pour objectifs de faire que les participant.e.s soient "acteur.rice.s", et ce dans un double sens. D'abord en tant que sujet artistique, qui apprend à être comédien.ne ; mais aussi comme sujet social, qui est actif.ive et défend une vision du monde. « Nous défendons une spécificité consistant à mêler théâtre et social, à faire un art de la rencontre entre la création théâtrale et l'expression sociale. » Les spectacles produits dans le cadre d'ateliers ont rarement pour but d'être diffusés. La dernière facette de leur travail ce sont les formations qu'ils/elles proposent : jeu corporel, clownesque, etc.

A noter aussi que le Collectif 1984 s'est divisé en 2010 : pour des raisons de divergences de point de vue, une partie de l'équipe a fondé un autre collectif : Libertalia.

Je me suis intéressée à cette compagnie particulière pour plusieurs raisons. La première étant qu'elle affichait clairement l'aspect collectif qui caractérise le théâtre-action, ensuite parce que le collectif a été créé assez tôt dans le mouvement belge plus global du théâtre-action, c'est donc presque une compagnie « historique ». Dans les informations que j'avais pu réunir avant de demander à mener un entretien, j'avais aussi repéré que le Collectif continuait à donner des ateliers, il s'agit toujours de sa mission principale, ce qui n'était pas forcément le cas de toutes les compagnies. Le Collectif se trouvait aussi à Bruxelles, ce qui me facilitait beaucoup les choses puisque c'est aussi là où j'habitais, de plus, je connaissais un peu le quartier dans lequel il était implanté. Et enfin, pour des raisons très pratiques : j'avais contacté beaucoup de compagnies sans avoir eu forcément de réponses positives : celle-ci a dit oui, alors c'était le bon moment pour y aller...

ANNEXE 2 : Retour d'entretien – Astrid du Collectif 1984 – 9.05.2022

Deux jeunes femmes, assises en terrasse. Elles ont pris toutes les deux des grenadines. C'est un bar qui fait l'angle, comme beaucoup de bars de quartier, qui est infusé de l'identité du patron et des clients qui y sont tous les jours. Dans un quartier de Bruxelles qui s'appelle Schaerbeek.

Une jeune femme aux cheveux légers, aux yeux grands ouverts sur le monde, à la curiosité sans limite, qui cherche et recherche à exprimer son militantisme par le biais qui lui convient le mieux. Pour l'instant, elle explore du côté du théâtre-action où elle mène des formations et ateliers. Ce qui l'emporte dans ses paroles, c'est le collectif. L'idée de créer un propos commun l'habite et l'obsède, construire des paroles de tous et toutes pour faire enfin sens. Elle s'appelle Astrid.

Retranscription brute des notes :

Au Collectif 1984, Astrid s'occupe de l'animation des ateliers jeunes. Tous les ans, 10 jeunes participent à la création d'un spectacle. C'est comme ça qu'elle a commencé elle aussi, comme « bénéficiaire » des ateliers de théâtre-action. Elle avait ce lien là à ce monde, avant de se lancer dans une école d'art du geste/théâtre gestuel. Elle est passée par beaucoup d'endroits, elle a fait un stage dans un festival de cirque (UP, tient donc). Elle arrive au Collectif en 2018, elle est embauchée par le CPAS grâce aux Articles 60 (c'est un peu comme Pôle Emploi en France). Le dispositif lui permet d'être en quelque sorte « mise à disposition » du Collectif, elle s'est alors formée au côté de Max et Rita, sur le tas. Elle aimerait quand-même se former un peu plus surtout dans la direction d'acteur.rice.s et l'écriture. Elle avait commencé une formation via le CTA, mais avec le Covid, elle a été interrompue...

Et comment ça se passe ce Collectif ? Ils ne sont que 3 à y travailler à temps plein, donc elle et les deux fondateur.rice.s, Max et Rita (un couple au travail comme à la vie). Tous les ans, iels embauchent via le CPAS une personne (comme un Service Civique presque finalement, ou une sorte de contrat aidé). Le terme de Collectif n'est pas choisi au hasard, puisqu'en interne il n'y a pas de hiérarchie, tout le monde a le même poids dans les décisions. Ce qui fait qu'iels peuvent se partager en trois toutes les tâches, de l'administratif aux cours, en passant par la logistique... C'est chouette mais c'est à la fois chiant pour cette raison. Ce n'est pas toujours tout rose, sous pression, chacun.e est responsable, tout le monde a donc son mot à dire.

Pour reparler, oui dans le désordre, puisque c'est une conversation, des ateliers jeunes. Des perspectives de grandes ambitions gravitent autour de ce projet, puisqu'iels se mettent un impératif de créer une pièce d'1h. Pourquoi ? Parce qu'iels présentent leur travail durant les rencontres du Jeune Théâtre Européen (l'idée étant que 17 compagnies de 13 pays à travers toute l'Europe viennent présenter un spectacle). En parallèle, 10 jours sont consacrés à une énorme création collective où tous.tes les participant.e.s créent ensembles. Mais dans ce cas, la pièce est déjà écrite en grande partie, la construction collective se fait autour de cette base (costumes, scénographie, mise en scène, etc). Bien-sûr, c'est surtout une expérience pour tous les participant.e.s qui s'en vont ensemble à Grenoble. Pour une des participantes du cours, il s'agit de ses seules vacances. Peut-être qu'après cette belle description, il est important de noter que cet atelier n'est finalement pas si différent d'un cours de théâtre dans le sens où les participant.e.s du cours sont venu.e.s sans l'intermédiaire d'un.e médiateur.rice : ce n'est pas un groupe particulier, pas une population ni même une communauté (terme qui est utilisé de façon beaucoup plus décomplexée en Belgique qu'en France).

Astrid a aussi pu faire d'autres types d'ateliers, comme des ateliers de théâtre pensés pour permettre à des gens d'apprendre le français (cours d'alphabétisation) – mais cela s'est arrêté par manque de participant.e.s. Peut-être qu'il aurait fallu nouer des liens plus étroits avec des associations de francisation. Elle a aussi donné des stages « d'exploration corporelle mouvementée » (chant, danse, mouvement, espace public), où elle avait abordé la création par le groupe. En fait, elle a travaillé jusqu'à les faire avoir une prise de parole (pas forcément articulée par cordes vocales, mais peut-être par mouvements et corps) dans l'espace public. Donc devant des gens, vers qui une prise de parole a été lancée.

Le Collectif donne aussi de bien plus nombreux ateliers, formations et stages : en effet, même s'il n'y a que trois employé.e.s à temps complet (38h/sem pour la Belgique), une quinzaine d'autres comédien.ne.s-animateur.ice.s gravitent autour du Collectif. Ils et elles sont aussi intégré.e.s aux prises de décisions puisqu'ils font partie du Collectif, ce sont pour la plus part des gens connus depuis un moment par le Collectif. C'est à travers elles et eux que sont donnés les ateliers dans les Centres Culturels et les écoles par exemple.

Et comment on finance tout ça ? Grâce aux contrats-programmes, qui permettent des créations professionnelles, avec une grande autonomie – ça laisse ouvert le champ des possibles. Le collectif est contrat-programmé depuis les années nonante (et oui, c'est comme ça qu'on dit en Belgique).

Mais en soit, le processus de création collective... Ca existe ailleurs. Sous d'autres formes, non ? Astrid, son rêve maintenant, ça serait de créer une école auto-gérée. Parce que c'est éminemment politique. Et parce que dans les ateliers, on parle finalement beaucoup de politique aussi, de qu'est-ce que c'est d'être ensemble et de faire collectif.

Elle se considère comme une animatrice, et comme une metteuse en scène de la création collective. Est-ce que cette dernière phrase paraît être une antithèse ? La réponse est certainement un peu oui, mais voyons ce qu'elle exprime par là. D'abord, c'est une forme de méthodologie pour permettre la fusion du groupe, qui passe par la possibilité pour chacun.e de s'exprimer et donc, de s'écouter. Il y a des choses comme l'écriture automatique par exemple, avant de passer à une mise en commun. Sur cette année, il est ressorti la question des contradictions du monde, de comment on fait pour vivre avec d'autres qui ont des opinions si divergentes... Le choix du sujet se fait à partir d'improvisations, qui se basent toujours beaucoup dans le discours – on parle beaucoup mais on ne montre pas forcément grand-chose, mais ça s'enrichit au fur et à mesure. Il reste toujours la grande préoccupation de l'inclusion, de comment on fait pour donner à tous et toutes l'espace d'expression, pour que le groupe ne reflète pas les mêmes oppressions et dominations que celles du monde extérieur. Finalement, chacun.e développe son personnage qui se construit au fur et à mesure des improvisations. Et à un moment, il faut arrêter d'improviser, il faut décider de ce qu'on garde. Astrid entre alors en jeu, elle reprend les impros, les retravaille doucement, simplement, et de les tester au plateau ensuite. Elle considère que de toute façon, les participant.e.s savent mieux qu'elle ce qu'il faudra modifier, puisque tout part d'eux. Elle ne fait que poser le cadre de l'espace autour de la création. Le défi étant de parvenir à laisser la place aux gens, en donnant son avis en dernier par exemple. Elle a toujours produit un spectacle à la fin, même si elle reconnaît que le processus est plus important que le résultat final. Même si le spectacle est nul, l'important est que chacun.e se sente bien, que chacun.e soit fier.e du travail qu'il a accompli. Et dans son groupe de cette année, ils sont tous super.e.s fier.e.s.

Pour elle, la Fédération des compagnies de Théâtre-action a permis d'aboutir à l'institutionnalisation qui est en place aujourd'hui. Par institutionnalisation, j'entends la reconnaissance, à un niveau politique et administratif, même juridique, de ce qu'est le théâtre-action et des aides auxquelles peuvent avoir accès les compagnies. Astrid précise quand-même que les compagnies, et surtout les personnes qui les ont fondées, se sont battues pour avoir ces droits – que finalement ce n'était peut-être qu'une immense lutte pour vivre – ou vie pour lutter.

La question pour titiller un peu, pour voir ce qu'elle pense de l'état actuel du théâtre-action. Où iels sont les jeunes dans cette histoire ? Elle admet que la discipline est née dans les années septante, et que depuis, les fondateurs et fondatrices sont toujours là, iels dirigent encore les compagnies. C'est le cas du Collectif 1984 d'ailleurs. Max et Rita ont fait naître ce Collectif, ils l'ont porté comme leur enfant, l'ASBL est toujours domiciliée chez eux comme un grand enfant qui ne sait pas quitter ses parents, ou que ses parents ne veulent pas laisser partir parce qu'iels y ont mis tellement d'elleux-mêmes qu'iels ne peuvent s'en séparer sans se sentir arraché.e.s de quelque chose. Mais pour cette raison, le théâtre-action s'est un peu encrouté (et oui, bim). Les luttes ont évolué en 50 ans, il est temps de laisser la parole aux plus jeunes, aux nouvelles formes de militantisme. Mais ça commence à bouger, par exemple, elle m'a parlé du Théâtre des Travaux et des Jours (qui vient des Ardennes), et qui est maintenant dirigé par des jeunes. Iels ont travaillé beaucoup sur les luttes de territoires, notamment en créant un spectacle avec des Zadistes. Ça commence à remuer, à bouger !

Pour finir, la question qui aurait pu être posée au début, mais qui est un peu rush comme ouverture : c'est quoi le théâtre-action pour toi ? C'est quand on veut dire quelque chose, et que ce quelque chose est exprimé par le théâtre, qui n'est finalement rien d'autre qu'un médium – ça pourrait être n'importe quoi d'autre. Il y a bien-sûr la dimension collective sans laquelle le théâtre-action n'est pas, et souvent non-professionnelle, à la recherche d'une parole collective.

On ne crée forcément que des choses nouvelles, ce qui lui plaît, parce qu'on ne fera jamais Hamlet en théâtre-action. Mais pour autant, la forme est très vite la même pour toutes les pièces : pour garantir à toustes le même temps de parole, on finit par avoir une galerie de personnages. Des personnages tous différents, mais qui vont vivre un même évènement.

Et c'est sur ces belles paroles que nous avons terminé notre grenadine. Elle s'en est allée faire ses courses à l'épicerie bio du quartier, et moi je suis retournée à mes montages de chapiteaux.

ANNEXE 3 : Ophelia Théâtre – Courte présentation

L'Ophelia Théâtre a été créé à Grenoble par Laurent Poncelet, metteur en scène, qui en est toujours le directeur actuel. L'Ophelia Théâtre se présente comme une compagnie de théâtre presque classique, ne se revendique pas comme un collectif. La compagnie veut « Faire vivre les créations artistiques au cœur de la cité », définissant par cette occasion le rôle qu'à pour elles et eux le théâtre dans la cité – c'est-à-dire avec les populations, dans la société. On retrouve dans leur description le terme « d'habitants », sans qu'ils/elles développent pour autant la définition qu'ils/elles appliquent à ce mot. J'imagine qu'ils/elles font référence à ceux qui habitent un endroit, et qui tend donc à questionner la territorialité des projets. Leur but est de créer « avec les périphéries du monde : (...) relégués de nos sociétés. », ce qui évoque l'idée de donner la parole à ceux qui sont exclu.e.s des espaces de prise de parole habituelles (dont les espaces médiatiques).

La compagnie travaille à ce que les créations aient un pouvoir sur le monde « qu'elles bousculent, transforment, mettent en mouvement. », « donne voix à l'homme blessé ou opprimé ». On retrouve un champ lexical de la lutte, du militantisme de gauche. Mais il est quand-même aussi question de « forme artistique » et de « poésie », ce qui rattache les activités de l'Ophelia Théâtre au domaine de l'art. On sent donc le mélange fondateur entre militantisme et art qui fait surface dans les mots et expressions utilisées pour définir les actions de la compagnie. « Pour un spectacle véritablement vivant. Qui retrouve son sens premier. Un acte artistique avant tout qui ramène l'humain au cœur du propos, des attentions, des préoccupations, des combats. ». Les créations prennent leur source dans le monde contemporain, qui devient moteur de création. Ils/elles ne cherchent pas simplement à représenter le monde contemporain, « c'est l'attaque de ce réel » - produire une vision critique qui les intéresse, grâce à un langage esthétique : il est beaucoup fait référence au corps et au mouvement par exemple, dans un intérêt porté sur la présence. Le but affiché est aussi clairement de produire quelque chose sur l'état du spectateur.rice : « que le public ne sorte pas indemne des représentations ». Dans ce cas, il est nécessaire que les spectacles s'inscrivent dans des circuits de diffusion (qu'il s'agisse des spectacles en ateliers ou non). Le théâtre devient alors un espace de confrontation, d'échange et de lien social.

L'Ophelia Théâtre organise depuis sa création un Festival International de Théâtre-Action (FITA). Il travaille sur différentes formes artistiques : le cinéma, des expositions photos, le spectacle vivant, des ateliers, des formations (d'artistes théâtraux intervenants)... Dans le domaine du spectacle vivant (qui est le plus développé) les sujets choisis sont toujours en lien avec des préoccupations de la compagnie, avec la recherche constante de bousculer les spectateur.rice.s dans leurs certitudes. L'échange avec le public à la fin (permettant le débat) ou même avant la représentation (ce qui permet une première rencontre) est toujours recherché. Les créations se font aussi régulièrement en partenariat avec des groupes artistiques du bout du monde (Favelas du Brésil par exemple). Plusieurs modalités de créations sont mises en œuvre : parfois il y a des créations collectives avec des groupes d'habitante.e.s en situation de rupture sociale, comme le GROUPE MANGE-CAFARD ; parfois ce sont des créations de théâtre-forum ; parfois des créations classiques écrites et mises en scène par Laurent Poncelet.

En ce qui concerne les ateliers, qui m'intéressent un peu plus pour la dimension de théâtre-action, ils sont menés avec de nombreux partenaires issus de secteurs de l'action sociale, des actions menées avec des personnes âgées, de l'accompagnement social ou psychologique... La compagnie développe ainsi des techniques de formation d'acteur.rice adaptées à des personnes non

professionnelles (et souvent en difficultés sociales). Des ateliers réguliers sont donnés, pouvant donner lieu à des représentations ; des ateliers ponctuels sont aussi donnés, souvent sous la forme de théâtre forum, plus adapté aux contraintes de temps plus restreintes. Des ateliers d'écritures sont menés, gardant les mêmes principes que ceux du théâtre-action : s'inscrire dans le vécu des participant.e.s, leur permettre de trouver leur langage, etc.

La compagnie travaille en lien avec de très nombreux partenaires : de l'action sociale, de la jeunesse, enseignement, éducation populaire... Ce qui permet de réunir un grand panel de publics, avec une diversité et mixité forte (socialement, culturellement et générationnellement).

Voici une rapide liste des partenaires de l'Ophelia Théâtre :

- Institutionnels : CITF ET OIF, Communauté de Communes du Grésivaudan, Conseil Départemental de l'Isère, Conseil des Arts du Canada, Consulat de France à Recife, DDSC Isère, Fédération Wallonie-Bruxelles, Institut Français, La Metro, Ministère de la Culture de la France, Province de Namur, Province du Québec, Région Rhône-Alpes, Ville de Crolles, Ville de Grenoble.
- Domaine de l'éducation : Collèges et lycées
- Structures d'action sociale et socioculturelle : centres sociaux, MJC, planning familiaux, Maison de Quartier, CCAS, Foyers...
- Structures culturelles : Centres Culturels, Communautés de Communes, Théâtres...

ANNEXE 4 : Retour d'entretien – Laurent Poncelet d'Ophelia Théâtre – 19.05.2022

J'ai fait le déplacement à Namur pour interviewer une personne venant de Grenoble... Il faisait un temps très orageux, j'avais eu un peu de fièvre la veille au soir et je n'arrivais pas à déterminer si cette sensation de pesanteur venait de la lourdeur de l'air ou de mon état nuageux. Je me suis rendue au Centre Culturel de Namur, Le Delta, qui est tout de même une très grosse salle de théâtre (toute récemment refaite, ai-je appris quelques jours plus tard, mais qui avait conservé une architecture traditionnelle de théâtre à l'italienne avec un balcon... Ce que je trouvais être une drôle idée pour un Centre Culturel qui sonne pour moi comme un espace qui veut donner accès... Sans déconstruire une architecture profondément inégalitaire et chargée de symbolique de capital culturel. Bref).

Je suis arrivée très en avance, et je croisais Laurent Poncelet alors même que je m'installais pour lire *Les séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre dans un transat. Je n'arrivais pas à savoir si c'était avec cette personne que j'avais rendez-vous, je ne parvenais pas non plus à lui donner d'âge, il avait un visage enfantin, complètement glabre mais avec quelques rides déjà au coin des yeux. Des yeux très bleus.

C'est finalement lui qui m'a trouvée. Et nous sommes allés nous installer dans les loges du Théâtre. Après un dédale de portes ouvertes, nous nous sommes assis.es, moi devant mon carnet et crayon, lui avec son verre de jus de pomme. Je me suis présentée rapidement, il en a fait de même, et je commence par la question brûlante, celle à laquelle j'essaie de répondre (du moins à ce moment-là de mes recherches) à savoir pourquoi il y a tant de théâtre-action en Belgique et pas en France ? Est-ce que ce n'est qu'une question de terminologie ?

Laurent m'explique que le terme de théâtre-action, en plus, est né en France à Grenoble dans les années soixante-dix (comme il est français, il ne dit pas septante). Mais l'évolution culturelle en France fait que les années 80 sont sous le signe du recentrement sur L'Artiste (le L et A majuscule sont ici intentionnels). Donc le théâtre-action ça n'était pas vraiment vendeur, c'était un terme complexe à utiliser si on voulait avoir des subventions à cette époque. Il y a eu une tentative en France de Fédérer les compagnies, comme en Belgique. Ça s'appelait « Théâtre en Mouvement », mais ça n'a pas tenu longtemps... - Pourquoi ? – Pourquoi ? Et bien parce que la France c'est un espace beaucoup plus étendu que la Belgique peut-être, parce que finalement les compagnies n'avaient pas exactement les mêmes préoccupations, ça n'était pas les mêmes enjeux. Et puis, en Belgique, la concentration de compagnie était beaucoup plus grande.

Des Festivals de Théâtre-Action, sur le modèle belge, s'étaient tout de même donnés à Paris (organisé par le Théâtre du Levant), ainsi qu'à Marseille et à Grenoble. Il n'y a qu'à Grenoble que c'est resté. Pourquoi cette ville encore ? Parce que certainement il y avait un plus grand élan, une plus grande motivation de sa part (parce que c'est bien lui qui l'a organisé, avec l'Ophelia Théâtre). Ça demandait beaucoup d'organisation puisque la première édition s'est tenue sans financements, il a réussi à obtenir des subventions à partir de la seconde année seulement.

Laurent a une définition assez souple de ce qu'est le théâtre-action. Pour lui, le but est de toucher des gens qui ne vont pas au théâtre, en passant par des partenariats avec les institutions et associations qui travaillent sur le volet social, en ayant une attention particulière à la qualité artistique. Il parle beaucoup du travail de plateau pour faire un spectacle, le travail proprement

théâtral doit être là. En Belgique aussi, le théâtre-action s'est essoufflé, le FITA n'a pas eu lieu pendant longtemps, avant de reprendre en 2019 après des changements d'équipes.

Le fait de toucher des gens qui ne vont pas au théâtre lui tient vraiment à cœur, ça définit pour lui le théâtre-action, en plus de traiter de thématiques du monde contemporain. Pour la programmation du FITA par exemple, il ne choisit que des compagnies et des groupes qui ont envie de rentrer en lien avec des habitants (*il utilise cette terminologie, apparemment très française parce que je ne l'ai pas entendu dans d'autres bouches que la sienne... Peut-être que c'est un hasard, mais je ne le crois pas*). Et ça marche, il parvient à créer un festival où la diversité de spectateur.rice.s est sans précédent (en toute objectivité, et selon lui). Il travaille par ailleurs avec plus de 120 partenaires de l'action sociale, qui sont réellement le POURQUOI du festival. Ne sont pas qu'une partie de médiation, y sont au cœur. Il impose aux compagnies des rencontres dans des foyers, au secours populaire, des associations de quartier... Il y invite la troupe à manger souvent, ça peut aller jusqu'à l'organisation d'un atelier, mais ce n'est pas obligé. Le spectacle s'achève toujours sur un bord plateau bien-sûr, pour mettre en débat ce qui a été vu, mais aussi pour que cela suscite une prise de parole, beaucoup plus simple après que le mur symbolique entre compagnie et spectateur.rice.s ait été brisé grâce à la rencontre précédente. « Je la connais » : c'est aussi pour ça que les gens viennent. Les thèmes sont toujours très forts, et se renouvellent au fil des préoccupations politiques et sociales du moment. Il fait aussi manger certaines compagnies au Fournil qui est un restaurant pour les grands précaires. La troupe passe y manger, fait une démonstration... Le pass pour les sans-abris est à 1€ - il mène donc aussi une politique de prix avantageux.

En ce qui concerne le travail de création, le théâtre action pose la question de comment le théâtre interagit avec la cité. Il n'a pas de dogme quelconque à ce sujet. Le but est de toucher « les habitants ». Il mène un travail sur trois branches/pôles différents, mais qui ont toujours un lien avec une certaine fragilité, et du travail de terrain. Il y a d'abord le théâtre avec les non-professionnels, en ateliers (*cf livre sur les 25ans du groupe mange-cafard*). C'est tout un travail d'accueil, de création d'un groupe, de travail d'improvisation, puis au plateau, puis la première. C'est un processus de longue haleine. C'est aussi un groupe très mouvant, tous les trois ou quatre ans, il y a des nouveaux venu.e.s. Les Mange Cafards sont une vingtaine. La démarche s'encre vraiment au départ dans l'accueil, une création qui part des gens. Le groupe devient « leur nouvelle vie, leur nouvelle famille » (*je me rends compte que je n'ai pas expliqué ce qu'était le groupe Mange Cafard : c'est un groupe qui a été constitué de personnes vivant à la rue, isolées. Ce groupe est emblématique du travail d'atelier de l'Ophelia Théâtre). Une autre branche du travail de compagnie est sur la création collective, comme celle qu'il mène avec *Roda Favela* (spectacle pour lequel il était à Namur). C'est un travail assez similaire que le travail en atelier finalement, même si ici c'est une expression beaucoup plus corporelle, plus dansée. Pour Laurent, il ne faut surtout pas négliger le travail artistique : si on considère les gens comme des personnes à part entière, alors on a une exigence. Sous-entendu que si on a n'a pas cette exigence, c'est comme si on niait une part d'intelligence des gens avec qui on travaille, qu'on ne les considère pas assez « bons » pour ça, ça finit par être une vision assez condescendante. Le but est aussi que le groupe tourne dans de grandes salles, pour ça, il faut être reconnu d'un niveau professionnel, d'une qualité artistique conséquente. C'est aussi une transformation de comment on définit la notion du professionnel. Il travaille avec une association au Brésil depuis un moment, c'est par cette asso qu'il est passé pour faire le spectacle *Roda Favela*, mais aussi le précédent *Magie Noire* : c'est une coopération où chacun va vers l'autre. Cette association travaille avec des jeunes et des enfants

via la capoeira, la danse, la musique à percussions pour les sortir des circuits de drogue, gang, armes, etc. Depuis *Magie Noire* en 2006, il a mélangé d'autres cultures en elles pour créer ses spectacles. La troisième et dernière branche de son travail concerne ses créations propres, mais toujours sur la fragilité. Avec le fil rouge aussi, d'aller vers l'autre, d'essayer de le/la comprendre. Il insiste aussi sur le mélange des genres, il travaille beaucoup avec de la musique par exemple. Il a aussi fait ce film avec les Mange-Cafards...

Concernant les financements du FITA, ils sont en hausse depuis le départ. Il combine toutes les subventions possibles : la ville, la CC, le Département, la Région, la DRAC... Pour les créations, il fonctionne beaucoup au pré-achat. Le groupe Mange Cafard, c'est la ville, la CC et le département. Il ne reçoit de l'argent qu'à travers les subventionnements à la culture (rien du social, ou alors vraiment quelques miettes de la politique de la ville).

Mais d'où vient ce drôle de personnage qu'est Laurent Poncelet, avec son air ingénu ? Il a fait des études d'ingénieur, il a enseigné à HEC en Suisse. Il aimait déjà le théâtre, mais il s'interrogeait sur le sens d'en faire. Faire du théâtre pour du théâtre, ça ne fonctionnerait pas. Il avait besoin d'un SENS plus fort que ça. Il a monté une première pièce quand il était encore professeur, dont les personnages étaient des SDF : ça a été un réel moteur de création, l'extérieur le poussait à dire des choses sur un plateau. Une personne du secours catholique voit le spectacle, et lui demande de les aider à monter une pièce. Donc il a commencé un travail avec un groupe, et là, là ça faisait sens pour lui de faire du théâtre. Il a commencé la création collective sans savoir que ça existait ailleurs. Et puis, là aussi (*par chance et par hasard comme dirait Paul Biot*) sa pièce a été vite programmée, et a été jusqu'à La Villette... Donc côté subventionnement, ça a assez rapidement suivi. C'est aussi comme ça qu'il a rencontré Paul Biot, qui lui a proposé de faire le FITA à Grenoble, et il s'est lancé à l'aventure. Il a gardé la même structure associative depuis le départ.

Bifurcation dans le propos. Autre question qui n'a rien à voir. L'équilibre dans un groupe. Comment lui trouve-t-il sa place dans le groupe pour lui laisser la place de s'exprimer ? Tout part des improvisations, qu'il peut guider si jamais quelqu'un.e est en manque d'inspiration : c'est aussi pour éviter qu'une personne se sente en difficulté. Laurent écrit à partir de ça, et fait la mise en scène. Tout se fait entre elleux et lui, pour faire ressortir le meilleur d'elleux-même, les mettre dans une posture où ils/elles sont le plus à l'aise. Il fait attention à ne jamais projeter quoique ce soit sur personne, mais bien de faire en fonction d'elleux. Chacun.e trouve ainsi facilement sa place. Il se définit lui-même comme metteur en scène, et pas comme animateur, bien qu'il admette l'être aussi un peu. Mais il est aussi psy, éducateur, soutien, conseiller... Son travail principal reste celui du plateau, même si cela inclut beaucoup de psychologie pour mettre en confiance les gens. Cela est valable surtout sur les projets où il travaille seul avec le groupe (Mange Cafard par exemple). Mais sur *Roda Favela* par exemple, il est accompagné par un éducateur.

« A chaque fois on doit viser l'excellence » : c'est aussi quelque chose qui s'impose s'il veut être diffusé dans des circuits conventionnels théâtraux. Dépend de la direction de la salle, de s'il/elle se laisse aller ou pas dans la création. Laurent doit retrouver des partenaires à chaque fois, c'est un travail énorme de diffusion. La plupart du temps, il arrive quand-même à être programmé en scène nationale et scène conventionnée, en partie parce qu'il reçoit des aides de la région. Le spectacle est hors-normes aussi parce qu'il met en scène des non-professionnels, ce qui fait qu'on le regarde différemment. La grille d'analyse est différente pour les critiques, qui ont su être dithyrambiques. Le spectacle précédent avait en tout cas été un succès, applaudit. Parce que c'était

artistiquement exigeant et poussé, et parce que c'est le genre de pièce où on ne peut pas avoir les mêmes critères de critiques, il faut se laisser plus emporter par le propos et l'énergie sur scène.

Finalement, ça n'avait pas tant cette dimension politique pour lui, il était presque dans une démarche caritative. De charité. Il y a quelque chose de très religieux dans sa démarche – d'aider son prochain. Entre ça et un hippie. Flottant.

ANNEXE 5 : Retour d'entretien – Paul BIOT – 18.05.2022

Un riche quartier de Bruxelles, Uccle. La ligne de métro extérieur ne laisse voir que de grandes et belles maisons de maîtres empreintes de l'influence de l'Art Déco et Art nouveaux. La population y est vieillissante et blanche. Au premier passage pour piétons, une Porsch me laisse passer. Ça plante le décor. Et dans une de ces grandes maisons vit un homme qui a passé sa vie à faire du théâtre-action ?

Je sonne au numéro 30, à la porte bleue d'une grande et belle maison. « La sonnette du dessus » avait écrit Paul dans son mail. Dans la rue, une mélodie d'harmonica se balade sur mon attente, jusqu'à ce que la porte s'ouvre sur un monsieur à l'âge certain, mais certainement très en forme. Il est en chemise et pull alors que je suis en débardeur et short. Je fais rentrer la chaleur étouffante du goudron chaud dans la vieille demeure restée fraîche. C'est que dans ces anciennes bâtisses, le frais remonte de la cave jusqu'en haut, m'explique Paul en me précédant dans l'escalier. Il y a beaucoup de tableaux aux murs, on sent que depuis longtemps des objets s'accumulent, l'espace garde trace.

Tout en haut, il y a un bureau, auquel on accède en passant rapidement par une salle de bain. La pièce est elle aussi remplie : de souvenirs de voyage, de photos d'enfants et de petits-enfants, de dossiers, d'archives, de livres... Au centre, un grand bureau et deux chaises de part et d'autre. Paul s'assoit sur la première, je suppose que c'est celle sur laquelle il s'assoit toujours quand il travaille. Je prends la seconde. Alors on peut commencer. On sent qu'il a cette posture professorale, habitué à transmettre à d'autres des savoirs qu'il accumule depuis plus de 60 ans. Il est très à l'aise quand il prend la parole, homme de théâtre, comme on peut dire. Il enchaîne des pensées qui lui trottent dans la tête, il fait quelquefois des incartades immenses avant de revenir au propos initial, à son fil conducteur. Il peut perdre son auditoire parfois, mais lui sait qu'il suit toujours cette voix qu'il avait commencé à emprunter. Quelques fois, on sent que le temps est passé par là, il a oublié un nom, est imprécis sur une date... Enfin, il a 82 ans. Mais ça, ça ne se devine pas, son visage dit moins, tout ce qu'il raconte beaucoup plus.

Ce qui suit sont les notes prises au fil de la discussion, et donc, parfois elles bifurquent.

En France, on parle peu de théâtre-action, on dit plus volontiers « théâtre d'intervention ».

Paul a été directeur du CTA (Centre de Théâtre Action) du début des années nonante à 2005 (il a fini en alternance avec la nouvelle directrice). Le premier Festival de Théâtre Action organisé avant son arrivé avait eu lieu au Botanique à Bruxelles (c'est une salle de spectacle tout ce qu'il y a de plus conventionnel). Pour les éditions suivantes, il fallait retourner auprès du public et des ateliers. A ce moment il y avait deux groupes en France, qui avait pour idéal Philippe Ivernel (post 68, avec un théâtre politique issu des usines occupées). Il y avait aussi un groupe au Québec. En France, le théâtre-action c'est un élan qui part des usines, des occupations, et de la déclaration de Villeurbanne. Paul me parle des luttes dans l'usine LIP, avec la première idée d'initiation à la parole publique. Le terme de Théâtre-Action est né à Grenoble. Dans une optique d'accès des « non-publics » à la culture (ça, c'était la politique à l'œuvre avec Malraux). Et autant la Belgique s'est au départ inspirée de la France pour ses politiques culturelles, autant les droits culturels dans les politiques d'aujourd'hui sont bien plus développés en Belgique... Changement d'influence ! En tout, cas, Paul depuis un petit moment, s'est intéressé aux Droits culturels (il est docteur en droit, le monsieur) qui sont finalement pour lui ce que mettent en place depuis bien longtemps les troupes de théâtre-action. « Le théâtre-action est une effectivité des droits culturels. »

Le travail théâtral politique c'est ce dans quoi se lance au départ la Compagnie du Théâtre du Campus qui pratique l'écriture collective. Ce sont des écritures qui proviennent des préoccupations des étudiant.e.s qui font parti.e.s de la troupe (anti-fascisme, anti-capitalisme...). Il me parle d'un spectacle monté en Bretagne par une usine de pêche familiale, fermée. La famille s'était reconvertie et chaque membre devenu comédien.ne.s, des visites y étaient organisées. Avec les mêmes gens dedans, mais qui faisaient semblant de travailler. Et ça venait d'initiatives encrées dans la lutte sociale, sans aucune prétention à faire du culturel. En Nonante Six, le FITA (oui, pas de transition entre les deux éléments) avait aussi lieu en France, et en Italie. Se défendait alors l'idée de révolte. Et petit à petit, des liens avec d'autres pays, comme le Canada (Québec) se sont faits.

A l'UQAM par exemple, des conférences se donnaient en Théâtre-Social (cours de maîtrise/master). Paul y a travaillé un moment, et y a écrit les 12 entretiens de Montréal. « Quelle belle ville », à moi aussi, elle me manque. Mais il existait du théâtre-action avant que le terme n'existe. Au Québec on parle souvent de théâtre communautaire, parce qu'on travaille avec des communautés spécifiques, notamment avec des groupes des Premières Nations. Il m'a parlé d'un groupe dont le nom lui échappe, il se souvient juste d'une femme à la prestance inégalée, le genre de personne qui, juste en se levant, faire taire une salle entière. Cette femme expliquait que dans sa communauté, il existait ce genre de théâtre, qu'elle avait mené elle-même des ateliers de ce genre pour faire renaître les imaginaires de son peuple, sur les légendes afin de retrouver une langue qu'on leur avait fait oublier.

En Belgique, les compagnies de théâtre-action se sont battues pour obtenir une reconnaissance. En France aussi, une tentative a été faite. Ils ont été jusqu'au Sénat grâce au soutien d'une sénatrice communiste. Un tour de France a été fait pour avoir un panorama des compagnies qui faisaient ce genre de théâtre (théâtre de l'opprimé, théâtre social...). Mais la tentative a périclité. Le FITA n'en est pas moins venu leur rendre visite, dans plein de lieux différents. Le théâtre-action n'existe qu'à Grenoble, a été fondé par Garnier (communiste, faisait surtout du théâtre POLITIQUE). Laurent Poncelet a pris la suite, lui il est plus dans une démarche sociale (presque chrétienne dans l'idée).

L'histoire, il me la raconte comme une grande suite de hasard de rencontres en des temps et des contextes favorables. Au tout début du mouvement, les Universités bien-sûr, ont été le foyer des premières braises. Il y a une troupe à Liège qui s'appelle le Théâtre de la Communauté, il y a Le Jeune Théâtre de l'ULB à Bruxelles. Dans tous les cas, ce sont des troupes de théâtre en dissidence avec les mouvements théâtraux. A Liège, ils iront jusqu'à lancer une formation pour les comédien.ne.s animateur.rice.s. Il y avait aussi le Théâtre de la Renaissance, le Théâtre des Rues... Tout ça a pris son élan avec 68. Il y avait Plancon à Villeurbanne, et sa déclaration ; il y avait dans le Théâtre du Campus l'envie de faire du théâtre sur des textes qui n'étaient pas encore écrits. 36-68, d'une oppression à l'autre – c'est leur première création collective, avec la volonté de bouleverser la scène et de jouer partout. C'était déjà quelque chose qui se développait gentiment, à travers Jean Villar par exemple. Malraux voulait une démocratisation de la culture, l'accès de tous à une culture définie comme une haute culture. Il y a donc un élan de décentralisation, d'aller là où il n'y a pas de salle, là où il y a des théâtres amateurs. Parce que le théâtre amateur remplit toujours les salles, parce qu'on connaît les gens qui jouent, on vient voir ses ami.e.s, rigoler, boire une bière : c'est comme les cafés, c'est aussi un truc dans le monde ouvrier. Il y a une origine industrielle où le théâtre existe mais ne se revendique pas, alors qu'il se revendique dans les universités. Ils ont pu jouer des textes écrits par d'autres : Gatti, Adamov, Brecht... Mais ils veulent

écrire leur propre texte « *le hasard est la nécessité* » comme dirait quelqu'un dont je n'ai pas noté le nom. Ils veulent aller à la rencontre des gens, circuler : heureusement ils sont reconnus Art et Vie ce qui leur permet d'être programmés dans plein de petits centres culturels. C'est grâce à la politique de Marcel Ichter prônant l'accès à la culture qu'est permis d'avoir des aides à la diffusion. Ils vont aussi dans des usines occupées, où la fin de représentation est toujours un débat, « on joue avec rien ».

Un deuxième groupe avait créé un spectacle à Saint-Josse à Bruxelles – qui se concentrait sur les enfants de la seconde génération (d'immigrant.e.s). Il y avait eu une grande vague d'immigration, on avait besoin de main d'œuvre pas cher pour faire couler du béton, certains y sont restés, dans le béton. Ils ont habité des quartiers, qu'ils ont transformé en place de village, mais qu'on a vu comme des « communautés ». Alors en 71, les enfants de l'immigration eux aussi « avait des choses à dire » et comme ça, est né un des premiers ateliers de théâtre action.

Bien-sûr, il a fallu se battre pour une reconnaissance, qui allait au « Grand » Théâtre, où les élites sociales et politiques se retrouvent et parlent un langage commun. Ils retrouvent sur scène des éléments connus, un répertoire qu'ils connaissent, une référence culturelle similaire. Tout dépend d'avec qui on travaille. Il y a eu un passage d'un théâtre politique qui s'adresse aux classes populaires, et qui se préoccupe de la forme, parce que l'esthétique est politique, puisque selon celle qu'on utilise, elle ne fait pas appel au même capital social et culturel. Le théâtre-action ne fonctionne pas du tout de cette façon : l'osmose entre le public et le groupe, tout vient de leur appel, ils savent. Finalement, lors des représentations, on retrouve aussi un groupe qui joue qui a tout en commun avec celui qui regarde. Le but est de faire POUR et AVEC les participant.e.s. Le militantisme et combats sont très présents dans les créations autonomes, qui sont quand-même en lien avec le terrain. La lutte des femmes par exemple, était très présente dans les années 68 et a donc fait partie de leur combat « MON CORPS MON CHOIX ». Et la preuve de la nécessité du combat, c'est que c'est loin d'être atteint...

Donc le théâtre-action naît d'une nécessité de terrain, mais aussi d'un hasard.

On peut voir une sorte de répartition des compagnies sur le territoire, elles se sont assemblées pour travailler partout. Mais au départ ils ne parlaient pas encore d'encrage local, la question du « territoire » n'était pas centrale. « Pour être partout, il vaut mieux être unis ». Les premières aides qu'ils ont reçu étaient finalement des aides à la création expérimentale sociale. Ensuite, les aides se sont développées aussi sur une base de chance. Un type qui était au gouvernement avait été membre du théâtre du Campus, il a donc naturellement appuyé la mise en place d'aides spécifiques.

Au départ, il y a cependant surtout un manque d'aides, aussi parce que les gouvernant.e.s ne savaient pas ce qu'ils faisaient. Ils ont donc écrit un texte qui explique ce qu'est le théâtre-action, et qui deviendra peu de temps après une circulaire (le premier échelon de la reconnaissance, en 1984). Ce sont les compagnies qui ont écrit leur propre cadre. Ils sont classés dans la partie « éducation permanente » (éducation populaire en France). Paul voit quand-même une différence entre les deux, en disant que l'éducation populaire vient du bas, alors que l'éducation permanente donne une vision critique du monde (bof, mais bon...). Tout ça pour dire que le théâtre-action n'est d'abord pas catégorisé comme de l'art. Dans l'éducation permanente, le théâtre est un moyen comme un autre, alors que dans le théâtre-action, il est un langage. Ça n'est pas figé, un langage : il est parlé par chacun.e comme il/elle l'entend, c'est un surgissement (j'aime bien ce mot là,

surgissement, comme si ça venait du plus profond et, faisant son chemin, était expulsé par le corps comme une naissance, avec violence).

L'accompagnateur.rice du surgissement, le comédien-animateur ou la comédienne-animatrice, est avant tout capable d'écoute. Il/Elle est capable d'écouter autant les mots que les silences. La question de la prise de parole est centrale, avec toutes les symboliques que cela peut revêtir. Chacun.e prend la parole, et les images prennent plus de sens que les mots. Un jour où Paul travaillait avec les trois générations d'une même famille, émigrée d'Italie à la première génération, Bianca, la grand-mère a fait surgir sa définition de ce qu'est l'exil. « L'exil, c'est comme une ombre qui te suis. » C'est devenu le titre et le sous-titre du spectacle. Mais ce n'est pas que la parole, ce sont des images, des visages, des mots, des expressions...

Le théâtre action revendique l'existence de la parole publique et populaire comme faisant partie du langage et de l'espace théâtral. Mais, considéré comme un « sous-théâtre », c'est compliqué pour être financé... Donc il faut se faire reconnaître par l'institution. En 1999, les compagnies, grâce au FITA notamment sont regroupées et ont de nombreux partenaires, dont les Maisons des Cultures à travers tout le territoire : ils font donc une première tentative d'écriture de décret, mais sans succès. Il y a la création de la Fédération des Arts de la Scène, où le théâtre-action ne peut pas être ignoré, parce qu'il prend de plus en plus de place (il y a des spectacles un peu partout, et l'organisation d'un festival international...). La circulaire est écrite par Paul lui-même, où il impose le théâtre-action comme du théâtre PROFESSIONNEL, ce qui permet de prétendre à des « conventions » de subventionnement (sur 4 ans). Cette permanence de l'aide permet une grande stabilité.

En 2003, le théâtre action est reconnu professionnel. Politiquement comme légalement reconnu, grâce aux luttes des compagnies « se battre ensemble pour quelque chose qui rassemble ». En 2005, les premiers subsides tombent. C'est aussi l'intégration à la Commission de Concertation des Arts de la Scène, qui permet de définir sur quels critères sont subventionnées les compagnies. Ce comité a la charge de conseiller le gouvernement pour proposer des orientations politiques à venir touchant au domaine des Arts de la Scène. Paul préside ce Comité, qui permettra la naissance d'un traité en 2016 et 2019. (*cf site de la Fédération*). Décret de nouvelle gouvernance culturelle. Depuis les années 2000, il y a eu trois grands moments. La Fédération des arts de la scène, puis les états généraux, avec l'idée de faire bouger les lignes. La Déclaration politique Communautaire (de la Communauté Wallonie-Bruxelles) a aussi donné comme grande orientation les droits culturels. Ils sont la nouvelle boussole des politiques à venir.

Les droits culturels, se sont justement la nouvelle passion de Paul, ce docteur en droit. Il connaît un peu le contexte en France, il cite la loi NOTRe et l'article 103 qui la constitue. Cet article partage la responsabilité de l'application des droits culturels vers les communes, communautés de communes, départements, régions, etc. La démarche alors, change : ce n'est plus « quelqu'un qui décide pour toi ce dont tu devrais bénéficier, c'est toi qui deviens décideur ». Bien-sûr, ça a inquiété les grandes institutions culturelles, mais aussi les maires des petites communes.

En Belgique, il y a Culture et Démocratie.

La France a appelé au secours la Belgique pour lui expliquer ce que sont les droits culturels (ça n'est défini que dans de vagues traités internationaux ratifiés par la France mais qui n'avaient jamais été pris en compte dans les politiques intérieures). En France, ce sont beaucoup les travailleur.euse.s sociaux.ales qui s'en sont emparés, puisque leur « fonction » en avait été dépourvu depuis les années 90. Les années Thatcher ont détruit les tissus associatifs et syndicaux,

et les travailleurs sociaux ont fini par avoir comme principale fonction la remise au travail, alors qu'à la base ils cherchent à apporter l'épanouissement culturel et sportif. Depuis, ils font surtout de « l'aide à la réactivation sociale » terme euphémistique pour dire « remise au travail »...

Sur ces derniers mots, Paul me donne quelques conseils pour justement bien utiliser les mots. Parce que tout du long, il a semblé sceptique sur la dénomination d'Ingénierie qui se trouve dans l'intitulé de mon master. Il dit que l'Ingénierie, c'est inventer mon langage à moi. De penser à ce qu'est la culture, et à qui elle s'adresse. Une culture démocratique, à la base de la démocratie tout court, de comment tout ça s'imbrique dans le politique. Une culture qui interroge et reconstruit. C'est aussi dessiner sa propre ligne culturelle, avec les critères d'une bonne approche de la culture. Il me rappelle de prendre la pile de bouquin qu'il a sorti de sa bibliothèque au fur et à mesure, et qu'il faut bien finir cet entretien un jour parce qu'il doit aller voir sa femme à l'hôpital. Et oui, on vieillit... Il me demande si je sais quel âge il a. Je hausse les épaules en disant que non, que je n'avais pas vraiment cherché, même si d'après un rapide calcul de tête, il devait avoir dans les 80 ans. « J'ai 82 ans ».

Il en a vu des choses dans sa vie, ce monsieur.

ANNEXE 6 : Etat des lieux des compagnies de théâtre-action en Belgique

Afin de dresser un portrait des compagnies de théâtre-action reconnues existantes en Belgique, j'ai cherché à savoir quand les compagnies avaient été créées. J'ai donc travaillé sur la liste des membres du Centre de Théâtre-Action (CTA) ainsi que sur les membres de la Fédération de Théâtre-Action.

NOM DE LA COMPAGNIE	DATE DE CREATION
Acteurs de l'Ombre <i>Liège</i>	1983
Alvéole Théâtre <i>Bastogne</i>	? Reconnue en 2008 Ne faisait pas partie de la Fédération de Théâtre-Action en 1999 même si se revendiquait de la discipline – parce que n'était pas encor reconnue.
Brocoli Théâtre <i>Bruxelles</i>	1979 (reconnue après 1999) Ne faisait pas partie de la Fédération de Théâtre-Action en 1999 même si se revendiquait de la discipline – parce que n'était pas encor reconnue.
Collectif 1984 <i>Bruxelles</i>	1979
Collectif Libertalia <i>Bruxelles</i>	2004 (compagnie fondée par des comédien.ne.s-animateurices du Collectif 1984)
Cie « Espèce de... » <i>Liège</i>	2000
Cie Barbiana <i>Mons</i>	Début 70 (reconnue en 1997)
Cie Buissonnière <i>Houyet</i>	?
Cie du Campus <i>La Hestre</i>	1970
Cie Maritime <i>Houdeng-Goegnies</i>	1988 (reconnue en 2002)
Roulotte verte et cie <i>Verdenne</i>	1991
Studio Théâtre <i>La Louvière</i>	?
Théâtre et Réconciliation <i>Bruxelles</i>	?
Théâtre Croquemitaine <i>Bailleul</i>	Fin 1970
Théâtre de la Communauté <i>Seraing</i>	1970
Théâtre de la Renaissance <i>Seraing</i>	1974
Théâtre des Rues <i>Cuesmes</i>	1975 (conventionnement 1979)
Théâtre des Travaux et des Jours (TTJ) <i>Bourdon</i>	1980
Théâtre du Copion <i>Tertre</i>	1982 (mais des prémices existaient dès 1976)
Théâtre sans accent	? (Changement de nom en 2017)

<i>Athus</i>	
Une petite Compagnie <i>Le Roux</i>	1994 (changement de nom en 2019)

Je me suis aussi appuyée sur *Théâtres en Mouvement – Répertoire* qui dresse une liste des compagnies belges de théâtre-action en 1999. On y retrouve les compagnies encore présentes aujourd’hui en Belgique, exceptées :

- Le Grand Asile (Gérouville), dont je n’ai pas trouvé de traces, la compagnie doit avoir cessé ses activités.
- Le Théâtre du public (Ecaussines) a été renommé Une Petite Compagnie
- Le centre dramatique en Région rurale (Houyet), qui n’était pas une compagnie mais une structure de coordination sur la province de Namur qui n’a plus l’air d’exister à ce jour : https://www.reseau-pwdr.be/sites/default/files/3102_Pr%C3%A9sentation%20du%20centre%20dramatique%20en%20R%C3%A9gion%20rurale.pdf
- Zététique Théâtre : la compagnie se revendiquait en 1999 du mouvement du théâtre-action. Elle existe toujours mais est maintenant une compagnie de théâtre jeune public. <https://www.zetetiquetheatre.be/wp-content/uploads/2021/11/Retour-en-2020.pdf>
- Miroir Vagabond était dans le même cas que le Zététique théâtre, cependant, il s’agit maintenant d’un centre d’aide sociale et d’éducation permanente. <http://miroirvagabond.be/lasbl/presentation/>

En résumé :

Si on regarde l’évolution du théâtre-action depuis 1999, les compagnies présentes à l’époque sont presque toutes encore actives, seules deux ont disparu. En contrepartie, deux autres compagnies sont aussi passées du statut « se revendique » du théâtre-action à « reconnues ». On note aussi le cas de deux autres compagnies : l’une s’est concentrée sur la partie proprement théâtrale de son travail en créant à destination du jeune public ; l’autre s’est développée dans sa part sociale et est devenue un centre d’éducation permanente.

Cet art a donc réussi à perdurer, en revanche, si on regarde les dates de création des compagnies, il semble qu’aucune n’ait moins de 20 ans... Si quelques-unes ont changé de nom, symbolisant la prise de relai de la direction par une nouvelle génération, on peut se questionner sur l’avenir de la discipline si plus aucune compagnie de sort de terre.

ANNEXE 7 : Etat des lieux des compagnies de théâtre-action en France

En France, a existé un groupe qui s'appelait « Théâtre en Mouvement », qui regroupait 26 compagnies (+1 du Québec). Or, si on regarde rapidement les activités de ces compagnies, on peut voir que si elles se regroupent toutes sur la remise en question du théâtre institutionnel, en allant vers un autre public en dehors des salles et en relayant souvent des messages politiques forts (dramaturgies qui reprennent les préoccupations contemporaines politiques et sociales), elles ne pratiquent pas toute le théâtre-action (pas de pratiques en ateliers ou de création de spectacle avec des amateur.rice.s et groupes de personnes).

Voici une liste des compagnies qui faisaient partie de Théâtres en Mouvement avec leur activité actuelle :

Action Comedia Gard	Plus en activité
Action théâtre	Plus en activité
Azimut théâtre	Encore en activité - Théâtre à destination des classes populaires, pièces éducatives http://azimut.theatre.free.fr/?-La-Compagnie--Azimut-Theatre-a-Nantes-Loire-Atlantique-44-France
Brut de Béton production	Encore en activité - Entreprise de production, n'est pas une compagnie
Calamity Jane Cie	Plus en activité
Artane – Compagnie de l'Ane (Paris)	Plus en activité
Cie de l'éprouvette	Encore en activité - Mise en scène dans l'espace social, ne fait pas de théâtre action https://www.theatreprouvette.fr/vestibule/la-compagnie/
Compagnie du Mentir Vrai	Plus en activité
Compagnie le Minotaure	Encore en activité - Théâtre militant, ne font pas de théâtre-action https://sites.google.com/site/compagnielemiotaure/home/la-compagnie
Compagnie Gilles Pajon	Plus en activité
Compagnie Paroles	Plus en activité
Compagnie Renata Scant	Encore en activité - A changé de nom, est devenu le CREAR qui organise tous les ans les rencontres du Jeune Théâtre Européen. https://www.crearc.fr/
Compagnie l'espace d'un instant	Plus en activité
Miss Griff Association	Encore en activité - Fait des ateliers de théâtre dans l' « action culturelle », notamment des laboratoires avec des personnes « écartées de l'échange social » (milieu carcéral, santé, handicap...) http://wordpress.missgriff.org/?page_id=110
Ophelia Théâtre	Encore en activité - Se réclame du théâtre-action, organise le Festival International de Théâtre-Action http://ophelia-theatre.fr/

Startheatre	Encore en activité - Font du théâtre en entreprise, utilisent le théâtre comme médiation pour régler les conflits, faire du teambuilding... https://www.star-theatre.fr/
Théâtre Albatros	Plus en activité (depuis 2001)
Théâtre de l'Arcane	Plus en activité (pas de traces depuis 2005) https://data.bnf.fr/en/14711692/theatre_de_l_arcane_marseille/en.pdf http://theatrespolitiques.fr/wp-content/uploads/2009/03/TdB-01.pdf
Théâtre en Bransle	Plus en activité
Théâtre du Fil	Toujours en activité - Activités se sont concentrées sur les cours de théâtre, font encore des ateliers en lien avec des partenaires sociaux. https://www.facebook.com/theatredufil
Théâtre des Gens	Plus en activité
Théâtre Inachevé	Plus en activité
Théâtre de Jade	Plus en activité
Théâtre du Levant	N'est plus en activité mais le site est encore ouvert : - Il semblerait que le départ de la fondatrice ait été synonyme de fin de la compagnie https://theatre-du-levant.monsite-orange.fr/page8/index.html
Théâtre National Portatif	Plus en activité - Il semblerait que la compagnie ait arrêté ses activités lorsque son fondateur, Jean Kergrist est décédé http://jeankergrist.com/
Théâtre Parminou	Encore en activité - Font du théâtre-action mais qua Québec https://www.parminou.com/
Théâtre de la Réminiscence	Encore en activité - Font du théâtre thérapeutique, et pas du théâtre-action https://theatre-de-la-reminiscence.fr/la-troupe/

En résumé :

Sur 27 compagnies, 16 ne sont plus en activités aujourd'hui.

Sur les 11 restantes, 1 est québécoise...

Ce qui laisse 10 compagnies en France.

Mais : 1 fait de l'art thérapie, 1 fait des créations en espace sociale, 1 est une boîte de production, 1 fait du théâtre en entreprise, 1 fait du théâtre militant, 1 autre créée à destination des classes populaires mais pas avec...

Donc il nous reste 4 compagnies :

- La compagnie Renata Scant n'est plus une compagnie mais un Centre de Création de Recherche et des Cultures, qui organise tous les ans une rencontre du Jeune Théâtre Européen auquel se déplace de nombreuses compagnies de théâtre-action... Dont Astrid du Collectif 1984 avec son groupe de jeunes.
- L'Ophelia Théâtre
- Le théâtre du Fil
- Miss Griff association

BIBLIOGRAPHIE

A

ARRIGONI Mathilde, « Théâtre contestataire, théâtre militant ». Dans : *Le théâtre contestataire* [en ligne]. Sous la direction de ARRIGONI Mathilde. Paris : Presses de Sciences Po, « Contester », 2017. p. 41 à 74. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/--9782724618457-page-41.htm> [Consulté le 03.08.2022]

B

BADACHE, René. « Théâtre forum ». Dans : *Dictionnaire de sociologie clinique* [en ligne]. [S. l.] : Érès, 2019. p.651 à 654. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/dictionnaire-de-sociologie-clinique--9782749257648-page-651.htm> [Consulté le 25.08.2021]

BENS, Jacques. « PREVERT, Jacques », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/jacques-prevert/> [Consulté le 12.07.2022]

BIJON, Michel et ROCHE, Pierre. « Théâtre-action ». Dans : *Dictionnaire de sociologie clinique* [en ligne]. [S. l.] : Érès, 2019, p. 647 à 649. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/dictionnaire-de-sociologie-clinique--9782749257648.htm> [Consulté le 25.08.2021]

BIOT, Paul. (1) *Approche des droits culturels – Un manuel*. Belgique, Lièges : Fédération du théâtre Action, 2016-2018. 70 p.

BIOT, Paul (Dir.). (2) *Théâtre-Action de 1996 à 2006 – Théâtre(s) en résistance(s)*. Belgique, Mons : Edition du Cerisier, 2006. 432 p. (Coll. Place Publique)

BIOT, Paul. (3) *Théâtre-Action – Hypothèse sur un tiret, trait d'union entre deux termes protéiformes* [en ligne]. Ed. Fédération Théâtre Action, 2021. 7 p. Disponible en pdf sur : <https://www.federationtheatreaction.be/wp-content/uploads/2021/03/THEATRE-ACTION-HYPOTHESE-SUR-UN-TIRET.pdf> [Consulté le 09.02.2022]

BOAL, Augusto. (1) *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris : La Découverte, 2004. Trad. : Virginia Rigot-Muller. 312 p. (Hors collection Social).

BOAL, Augusto. (2) *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 1996. 224 p. (Coll. La Découverte Poche / Essais n°4)

BOURASSA-DANSEREAU, Catherine. Le théâtre-forum comme outil de recherche et d'intervention par et pour les jeunes issus de l'immigration. *Alterstice* [en ligne]. Alterstice, 2017, Vol. 7, n° 1, p. 51 à 62. Disponible sur : <https://www-erudit-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/revues/alterstice/2017-v7-n1-alterstice03139/1040611ar.pdf> [Consulté le 17.11.2021]

BRAHY, Rachel. (1) « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? », *Lien social et Politiques* [en ligne]. Anjou : Lien social et Politiques, 2014, n° 71, p. 31 à 49. Disponible sur : <https://id-erudit-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/iderudit/1024737ar>. [Consulté le 26.08.2021]

BRAHY, Rachel. (2) « Le politique a-t-il déserté le théâtre-action ? », *Mouvements* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2011, Vol.1, n° 65, p. 79 à 90. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-mouvements-2011-1-page-79.htm>. [Consulté le 03.11.2021]

BRAHY, Rachel. (3) *S'engager dans un atelier-théâtre. A la recherche du sens de l'expérience*. [S. l.] : Belgique, Mons : Cerisier, 2019. 240 p. (Coll. Place publique)

BRECHT, Bertold. *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : Ed. L'Arche, 1978. Trad. Jean Tailleur. 96 p. (Coll. Scène Ouverte)

BREVIGLI, Marc & GAUDET, Stéphanie. « Présentation : Les arrières-scènes participatives et le lien ordinaire au politique. », *Lien social et Politiques*. 2014, n°71, p.3 à 9. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1024735ar> [Consulté le 26.08.2021].

C

Centre de Théâtre Action. « Historique du Festival International » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatre-action.be/les-evenements/historique-du-festival-international/> [Consulté le 02.08.2022]

Centre de Théâtre Action (Dir.). *Le Répertoire – Théâtres en Mouvement – Théâtre-Action*. Belgique, Mons : Editions du Cerisier, 2000. 127 p.

Collectif. « La Déclaration de Villeurbanne » [en ligne]. Première publication dans *Le Monde*, 28 Mai 1968. 2018. Disponible en pdf sur : <https://sht.asso.fr/wp-content/uploads/2020/05/1-villeurbanne-declaration.pdf> [Consulté le 10.06.2022]

COUDRAY, Sophie. « Le paradigme citoyen du théâtre de l'opprimé », *Spirale - Revue de recherches en éducation* [en ligne]. Association pour la Recherche en Éducation, 2020, Vol. 66, n° 3, p. 15 à 24. Disponible sur : DOI 10.3917/spir.066.0015. [Consulté le 25.08.2021]

COURTOIS, Pierre. Sur : Mes Aides Financières. « Article 60 et 61 du CPAS – Salaire et avantages en Belgique » [en ligne]. 04.08.2022. Disponible sur : <https://mes-aides-financieres.be/emploi/article-60/> [consulté le 13.08.2022]

Créarc. « Le Programme 2022 : 34es Rencontres du Jeune Théâtre Européen » [en ligne]. 2022. Disponible sur : <https://www.crearc.fr/le-programme-reseau-jeune-theatre-europeen-actualites-activites-coproductions-spectacles-seminaires-europe-europeen-jeunesse-jeune-grenoble-artistes-comediens-comediennes-coproductions-stages-spectac/> [Consulté le 03.08.2022]

Culture et Démocratie. « A propos » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cultureetdemocratie.be/apropos> [Consulté le 10.08.2022]

D

DE BODT, Roland. « Les politiques culturelles des francophones en Belgique - L'autonomie culturelle dans un pays fédéral » [en ligne], *Nectart*. Editions de l'Attribut, 2020, Vol. 2, N°11, p.26 à 42. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-nectart-2020-2-page-26.htm> [Consulté le 22.01.2022]

DELAUNAY, Léonor. « De l' « agit-prop' » au théâtre populaire. Contribution à une anatomie de l'engagement théâtral dans les années 30 », *Le groupe interdisciplinaire d'études nizaniennes – « Aden »*. 2011, Vol.1, n°10, p.17 à 37. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-aden-2011-1-page-17.htm> [Consulté le 28.06.2022]

DE LEGGE, Agathe & KNEUBÜHLER, Michel (coord.). *Comité d'histoire du ministère de la culture - Du partage des chefs d'œuvre à la garantie des droits culturels : ruptures et continuité dans la politique culturelle française* (Acte du colloque organisé à l'Auditorium du Louvre, Paris, 19 et 20 décembre 2021). Paris : La Passe du vent, 2020. 388 p. (Coll. Faire cité)

DELMAS, Corinne. « Francesca Quercia, Les mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie », *Lectures*, Les comptes rendus, 2021, p.1 à 5. Disponible sur : <https://doi-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/10.4000/lectures.48006> [Consulté le 29.11.2021]

DESCOTILS, Gérard & VIERNE, Jean-Jacques. « Remettez-nous ça : Le Groupe Octobre » [podcast]. Rediffusion in *Les Nuits de France Culture*, « Le Groupe Octobre raconté par ceux qui l'ont fait : les Prévert, Paul Grimault, Roger Blin, etc. », 2018. Paris : France Culture, 1974. Disponible au format audio sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-groupe-octobre-raconte-par-ceux-qui-l-ont-fait-les-prevert-paul-grimault-roger-blin-etc-3086828> [Consulté le 01.08.2022]

DE WASSEIGE, Alain. « Culture et sociale ». *Pensées plurielles*, 2002, Vol.1, N°4, p.97 à 103. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-pensee-plurielle-2002-1-page-97.htm> [Consulté le 29.11.2022]

DUMONT, Hugues « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques ». Chapitre in *Profil de la création* par LIBOIS, Boris (dir) ; STROWEL, Alain (dir). Bruxelles : Presse de l'Université Saint-Louis. 1997. p. 189 à 213. Disponible sur : <https://books-openedition-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/pusl/12453> [Consulté le 16.02.2022]

F

Fédération Théâtre Action. « Historique du « Mouvement du théâtre-action » » [en ligne]. 2019. Disponible sur : <https://www.federationtheatreaction.be/a-propos/> [Consulté le 10.11.2022]

G

GATTI, Armand. *Kleines Handbuch der Stadtguerilla. Vier Stücke (Petit manuel de guérilla urbaine. Quatre pièces)*. Ed. dtv, 1971. Trad. : E. Schmidt. Munich : 159 p.

GIRAUD, Pierre. « PISCATOR ERWIN - (1893-1966) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/erwin-piscator/> [Consulté le 09.08.2022]

Gouvernement de la Communauté française de Belgique. (1) « Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif au théâtre-action, pris en application du décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène » [en ligne]. 2005. Disponible en pdf sur : https://www.galilex.cfwb.be/document/pdf/29808_000.pdf [Consulté le 05.04.2022]

Gouvernement de la Communauté française de Belgique. (2) « Décret cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène (1) » [en ligne]. 2003. Disponible en pdf sur : https://www.ejustice.just.fgov.be/mopdf/2003/05/19_1.pdf#Page58 [Consulté le 05.04.2022]

Gouvernement de la Communauté française de Belgique. (3) « Projet de Décret modifiant le décret-cadre du 10 Avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur

professionnel des Arts de la Scène ». 2022. Disponible en pdf sur : <http://archive.pfwb.be/1000000020d2035> [Consulté le 01.08.2022]

Gouvernement de la Communauté française de Belgique. (4) « Décret relatif aux Centres culturels ». 21 Novembre 2013. Disponible en pdf sur : https://www.ejustice.just.fgov.be/mopdf/2014/01/29_2.pdf#page=57 [Consulté le 13.08.2022]

Groupe de Fribourg (Collectif). « Déclaration de Fribourg » [en ligne]. 2007. Disponible en format pdf sur : <https://droitsculturels.org/observatoire/wp-content/uploads/sites/6/2017/05/declaration-fr3.pdf> [Consulté le 08.12.2021]

K

KAPELUSZ, Anyssa. De la « participation » au « participatif », *Jeu*. Canada, Montréal (QC) : Cahiers de théâtre Jeu inc. 2013, n° 147, p. 58 à 63. Disponible sur : <https://id-erudit-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/iderudit/69477ac> [Consulté le 26.08.2021]

KARAM, Antoine & PROVOTE, Sonia. « Rapport d'information fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication (1) par la mission d'information sur les nouveaux territoires de la culture ». Chapitre : « Mettre en œuvre des politiques de démocratisation culturelle permettant de réduire l'écart entre, d'un côté, les personnes et, de l'autre, les créations et les artistes ». P.38-40. Disponible en pdf sur : https://www.senat.fr/rap/r19-210/r19-210_mono.html [Consulté le 06.01.2022]

L

LEVERATTO, Jean-Pierre. « Le théâtre en action : Création théâtrale et médiation culturelle en France », *Communication au XIVème Congrès Mondial de Sociologie*. Canada, Montréal (QC) : Association Internationale de Sociologie, 1998. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/273129722_Le_theatre_en_action_Creation_theatrale_et_mediation_culturelle_en_France [Consulté le 06.01.2022]

Ligue de l'Enseignement de le l'Education permanente asbl. « Le Pacte scolaire » [en ligne]. Disponible sur : <https://ligue-enseignement.be/ressources/legislation/le-pacte-scolaire/> [Consulté le 10.08.2022]

M

MARIN, Armel. "Stavisky - Affaire", *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/affaire-stavisky/> [Consulté le 03.08.2022]

Ministère Français de la Culture. (1) « Appel à Projet Culture et Lien social Région Île-de-France » [en ligne]. 2020. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Appel-a-projets-Culture-et-lien-social-edition-2020> [Consulté le 03.12.2021]

Ministère Français de la Culture. (2) « Le Ministère de la Culture : 60 ans d'action en 500 dates » [en ligne]. Pas de date. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ministère-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/vendredi-24-juillet-1959-Un-decret-fondateur-pour-le-ministère-charge-des-Affaires-culturelles> [Consulté le 23.06.2022]

Miroir vagabond. « L'asbl - présentation » [en ligne]. Disponible sur : <http://miroirvagabond.be/lasbl/presentation/> [Consulté le 11.08.2022]

Miss Griff. "Actions culturelles" [en ligne]. Disponible sur : http://wordpress.missgriff.org/?page_id=110 [Consulté le 11.08.2022]

MOURIN, Georget. « Le Théâtre-action », *Pensée plurielle* [en ligne]. De Boeck Supérieur, 2002, Vol. 4, n° 1, p. 21 à 26. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-pensee-plurielle-2002-1-page-21.htm>. [Consulté le 25.08.2021]

N

NEVEUX, Olivier. *Théâtre en lutte - Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : Edition de La Découverte, 2007. 324 p. (Coll. Cahiers libres)

O

Observatoire des Droits culturels. « Politiques Publiques Paideia – Recherches-Actions et Ressources & Formations » [en ligne]. 2018 Disponible sur : <https://droitsculturels.org/observatoire/actions/politiques-publiques/> [Consulté le 26.01.2022].

P

Pacte Culturel. « Articles de la Constitution » [en ligne]. Disponible sur : <https://pacteculturel.be/fr/la-legislation-du-pacte-culturel/historique> [Consulté le 10.08.2022]

PAIDEIA 4D (Collectif). « Du droit à la culture aux droits culturels – Une première année d'observation et d'évaluation des politiques publiques départementales au regard des droits culturels » [en ligne]. Rapport mené par PAIDEIA 4D. 2013. Coordonné par le Réseau culture 21 et l'IIEDH de Fribourg. Disponible sur : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64701-du-droit-a-la-culture-aux-droits-culturels-paideia-4d.pdf> [Consulté le 27.12.2021]

PITTET, Christophe. « Médiation artistique », in *Dictionnaire de sociologie clinique* [en ligne]. [S. l.] : Érès, 2019, p. 414 à 415. Disponible sur : DOI 10.3917/eres.vande.2019.01.0414. [Consulté le 25.08.2021]

R

REBERIOUX, Madeleine. « Théâtre d'agitation: Le Groupe "Octobre" », *Le Mouvement social* [en ligne]. 1975, n° 91, p. 109 à 119. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/3807290>. [Consulté le 28.06.2022]

S

SOUCHARD Maryse & FAVIER Marc. « 32. Le Cartel et le surréalisme : vers une redistribution de la vie théâtrale (1924-1940) », dans : Alain Viala éd., *Le théâtre en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. P. 405 à 421. (Coll. Quadrige). Disponible sur : <https://www.cairn.info/--9782130571957-page-405.htm> [Consulté le 12.07.2022]

T

Théâtre des Travaux et des Jours. « Fil rouge » [en ligne]. Disponible sur : <https://theatretj.be/index.php/le-ttj/> [Consulté le 17.08.2022]

Théâtre Sans Accent. « Théâtre Sans Accent ». [en ligne]. Disponible sur : <https://www.theatresansaccent.be/> [Consulté le 11.08.2022]

U

Une Petite Compagnie. « A propos ». [en ligne]. Disponible sur : [À propos - équipe - Une Petite Compagnie - Théâtre Action](#) [Consulté le 11.08.2022]

UNESCO. Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle [en ligne]. 2001. Disponible sur : <https://fr.unesco.org/about-us/legal-affairs/declaration-universelle-lunesco-diversite-culturelle> [Consulté le 27.12.2021]

W

WEBER, Anita. « Théâtre et participation : une nouvelle donne esthétique et citoyenne ? », *L'Observatoire* [en ligne]. Observatoire des politiques culturelles, 2019, Vol. 54, n° 2, p. 9 à 12. Disponible sur : DOI 10.3917/lobs.054.0009. [Consulté le 25.08.2021]

Z

Zététique théâtre. « Historique » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.zetetictheatre.be/> [Consulté le 15.08.2022]

TABLE DES MATIERES

Préambule - Chronologie d'une recherche	6
PETIT GUIDE DE LECTURE INCLUSIVE	9
Liste des sigles utilisés	10
ACTE 0 – INTRODUCTION	11
ACTE I – NAISSANCE DU THÉÂTRE-ACTION, HISTOIRE D'UN THÉÂTRE ENGAGÉ	17
Scène 1 – Avant la notion même de théâtre-action.....	17
Scène 1.1 – Théâtre contestataire des années 1930	18
Scène 1.2 – Théâtres militants et agit'prop.....	20
Scène 1.3 – Les années soixante : les <i>happenings</i> et nouvelles recherches révolutionnaires	24
Scène 2 – Mai 68 et la revendication du théâtre-action.....	25
Scène 2.1 – Les luttes de 68 et les nouvelles recherches théâtrales : Augusto Boal & Armand Gatti.....	27
Scène 2.2 – Les créations collectives dans les universités et milieux militants.....	28
Scène 2.3 – Du collectif aux créations en atelier, d'un théâtre militant au théâtre-action.....	32
Scène 2.4 – Les caractéristiques et méthodes d'action du théâtre-action.....	33
ACTE II – UN DIFFICILE CHEMINEMENT VERS LA RECONNAISSANCE	37
Scène 1 – Le contexte des politiques culturelles au moment de la naissance du théâtre-action et une conception de la culture qui pose problèmes	37
Scène 1.1 – Les fondations des politiques culturelles belges et françaises d'avant Mai 68... 38	
Scène 1.2 – La Révolution de Mai 68	40
Scène 1.3 – Les politiques culturelles d'après 68	42
Scène 1.4 – Une définition de.s culture.s qui a évolué mais qui pose problème dans le cadre de la reconnaissance du théâtre-action comme art de la scène.....	45
Scène 2 – Le groupe pour lutter au mieux pour la reconnaissance	47
Scène 2.1 – La fédération des compagnies en France et en Belgique : deux chemins bien différents	48
Scène 2.2 – En Belgique, une reconnaissance progressive amorcée par la Fédération du Théâtre-Action (FTA)	51
Scène 2.3 – La reconnaissance et ses possibilités : moyens mis en œuvre	52
ACTE III – LES RÉSULTATS DE LA RECONNAISSANCE : ÉTAT DES LIEUX ACTUELS ET PERSPECTIVES D'AVENIR	55
Scène 1 – Quels sont les effets de l'institutionnalisation sur les compagnies ?	55
Scène 1.1 – Les effets de la reconnaissance en Belgique : une définition trop stricte qui paralyse la discipline ?.....	56
Scène 1.2 – Sans reconnaissance, quelle situation des financements et aides en France ? ...	58

Scène 1.3 – Un changement progressif des publics et des luttes : le théâtre-action toujours d’actualité ?.....	60
Scène 1.4 – Etat des lieux du théâtre-action en France et en Belgique : le constat similaire d’un manque de renouvellement.....	62
Scène 2 : Des ouvertures pour un avenir de la discipline.....	65
Scène 2.1 – Que sont les droits culturels et d’où proviennent-ils ?.....	67
Scène 2.2 – L’effectivité des Droits Culturels en France et en Belgique	69
DERNIER ACTE - CONCLUSION	74
ANNEXES	78
ANNEXES 1 : Le Collectif 1984 – Une petite histoire	78
ANNEXE 2 : Retour d’entretien – Astrid du Collectif 1984 – 9.05.2022.....	79
ANNEXE 3 : Ophelia Théâtre – Courte présentation.....	82
ANNEXE 4 : Retour d’entretien – Laurent Poncelet d’Ophelia Théâtre – 19.05.2022.....	84
ANNEXE 5 : Retour d’entretien – Paul BIOT – 18.05.2022	88
ANNEXE 6 : Etat des lieux des compagnies de théâtre-action en Belgique.....	93
ANNEXE 7 : Etat des lieux des compagnies de théâtre-action en France.....	95
BIBLIOGRAPHIE	97
RÉSUMÉ	105

RÉSUMÉ

[FR] Le théâtre-action est un processus de création en atelier qui vise à la création d'une représentation théâtrale avec des publics exclus de la prise de parole publique pour des raisons économiques, sociales, culturelles, etc. Cette pratique vise à permettre à tous et toutes de s'exprimer collectivement sur des sujets qui les touchent personnellement. Le théâtre-action se revendique comme une action avant tout artistique, mais aussi sociale et politique. Cette discipline est très présente dans la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles) où le théâtre-action est reconnu comme un art de la scène à part entière. Les compagnies peuvent donc être conventionnées et recevoir des fonds publics, permettant leur stabilité et leur épanouissement sur le territoire. Il s'agit d'une exception culturelle belge qu'on ne retrouve absolument pas en France, alors même que le terme de théâtre-action y est né et s'y est développé suite aux bouleversements de Mai 68. Ce mémoire cherche donc à comprendre l'état actuel de la discipline en France et en Fédération Wallonie-Bruxelles, en comparant son évolution sur ces deux territoires. Le but est de démontrer quels ressorts, culturels comme politiques, ont joué pour engendrer une si grande différence de traitement de cette pratique artistique entre la France et la Belgique.

[EN] The « théâtre-action » (that we can translate literally by “action theater”) is a creative process made in workshops that aims to create a theatrical performance with audiences excluded from public speaking for economic, social, cultural reasons, etc. This practice aims to allow everyone to express themselves collectively on subjects that affect them personally. Théâtre-action claims to be above all an artistic action, but also social and political. This discipline is very present in the French Community of Belgium (Wallonia-Brussels Federation) where action theater is recognized as a performing art. The companies can therefore be subsidized and receive public funds, allowing their stability and their development on the territory. This is a Belgian cultural exception that is not found at all in France, even though the term “théâtre-action” was born and developed there following the upheavals of May 68. This dissertation therefore seeks to understand the current state of the discipline in France and in the Wallonia-Brussels Federation, by comparing its evolution in these two territories. The goal is to demonstrate which cultural and political factors have played a role in creating such a great difference in the treatment of this artistic practice between France and Belgium.

Mots-clefs : Théâtre-action, Agit'prop, Art engagé, Politiques culturelles, France, Fédération Wallonie Bruxelles, Reconnaissance, Droits Culturels, Action culturelle.