

Introduction.....	1
1 Contexte historique et philosophique du théâtre-action	4
<i>1.1 Origines du théâtre-action.....</i>	<i>4</i>
1.1.1 Le théâtre ouvrier	5
1.1.2 Le théâtre d'agit-prop	7
1.1.3 Des années 60-70 au contexte d'implantation du théâtre-action.....	10
<i>1.2 Contexte législatif du théâtre-action</i>	<i>18</i>
1.2.1 La circulaire du 6 mars 1984 (cfr. Annexe 1).....	18
1.2.2 L'avant-projet de décret relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la Scène.....	22
1.2.3 Le cadre institutionnel du théâtre-action.....	23
<i>1.3 Tentative de définition du théâtre-action.....</i>	<i>25</i>
1.3.1 Modalités de création de spectacles.....	25
1.3.2 Le choix du terme "théâtre-action"	28
1.3.3 Tentative de conclusion quant à la définition du théâtre-action.....	32
<i>1.4 Philosophie du théâtre-action.....</i>	<i>33</i>
1.4.1 Le combat social et politique du théâtre-action.....	34
1.4.2 La dénonciation du modèle culturel dominant et de la culture de masse	36
2 Le théâtre-action à l'intersection de la démarche sociale, politique et artistique.....	38
2.1 <i>Le théâtre-action comme démarche sociale</i>	<i>39</i>
2.2 <i>Théâtre-action comme théâtre politique.....</i>	<i>41</i>
2.3 <i>Le théâtre-action comme démarche artistique.....</i>	<i>43</i>
2.4 <i>L'approche culturelle du théâtre-action.....</i>	<i>44</i>
3 Le sens du théâtre-action aujourd'hui : entre discours et pratiques.....	47
3.1 <i>Les enjeux artistiques et politiques des créations autonomes</i>	<i>49</i>
3.1.1 Un théâtre qui se définit dans la marginalité et la rupture	50
3.1.2 Entre la revendication d'une reconnaissance artistique et la reconnaissance de la culture populaire	52
3.1.3 De l'art sacré aux craintes suscitées par le théâtre-action.....	56
3.2 <i>Les créations autonomes : théâtre politique et révolutionnaire ?</i>	<i>59</i>
3.3 <i>Les ateliers de théâtre-action entre démocratisation et insertion</i>	<i>63</i>
3.3.1 les ateliers de théâtre-action au cœur du déplacement de la question sociale.....	65
3.3.2 L'inscription des ateliers de théâtre-action dans la dynamique d'insertion.....	69
3.3.3 Le goût de la cité comme démarche politique des ateliers	74
3.3.4 Les limites des ateliers comme animations théâtrales	78
Conclusion	82
Bibliographie	85
Annexe 1 : Circulaire du 6 mars 1984	89
Annexe 2 : Budget 2002 Secteur théâtral	99
Annexe 3 : Subventions 2002 des compagnies de théâtre-action	101

Introduction

Mon approche du théâtre-action et le choix de ce sujet sont issus d'une envie de découverte du monde artistique et théâtral. Le milieu artistique m'est toujours apparu avec enchantement, mais aussi avec appréhension, crainte de ne pas y trouver ma place en tant que spectatrice, qu'il s'agisse de la musique ou des arts de la scène. Je ne possède pas une connaissance très pointue du théâtre ce qui explique sans doute mon appréhension mais aussi mon désir de découverte.

L'engagement social et politique que suppose le théâtre-action n'est pas étranger au choix de ce sujet de mémoire. Ma formation d'assistante sociale et le métier que j'exerce depuis deux ans, me conscientisent et m'amènent à poursuivre une critique du sens des actes que je pose dans ce cadre professionnel.

Je suis donc partie à la recherche de ce théâtre dont j'avais entendu parlé mais que je ne connaissais pas ou peu. C'est par ouï-dire que j'ai appris qu'un Festival International de Théâtre-Action se tenait un peu partout en Belgique, c'est dans ce contexte que je l'ai approché pour la première fois. Je dois bien avouer qu'il m'a été difficile de me rendre à ce festival en mettant de côté mes a priori et mes attentes combien subjectives de ce théâtre. J'avais une vision totalement idéalisée d'un théâtre d'engagement politique présentant une force de changement et de dépassement de toutes les injustices. Il m'a donc fallu calmer mon enthousiasme pour aborder le plus objectivement possible le théâtre-action dans son ensemble en tant que sujet de recherche et de compréhension.

Dans un premier temps, la question qui aiguilla l'exploration de ce théâtre était de comprendre comment le théâtre-action faisait d'une création théâtrale une action sur l'extérieur, tout en maintenant un équilibre entre la démarche artistique et la démarche sociale, politique. Mais, rapidement, je me suis aperçue que cette question n'était pas satisfaisante car je ne trouvais pas de définition claire sur les finalités de cette action, celle-ci n'allait pas de soi.

En outre, l'équilibre entre la démarche artistique et sociale n'est pas une évidence, ni systématique. C'est pourquoi j'ai réorienté mes interrogations sur le sens du théâtre-action aujourd'hui, ses objectifs, ses finalités, ainsi que sur la position d'intersection du théâtre-action, à la croisée, de l'art, du social, du politique. Il s'agit dès lors de comprendre les enjeux soulevés par cette position.

Il convient donc de partir du postulat que la position d'intersection de ce théâtre n'est pas un hasard mais un choix, une construction.

L'objet de ce mémoire sera d'analyser les objectifs et les revendications du théâtre-action, ainsi que les moyens mis en œuvre par ce dernier. Cette analyse se fera à la lumière de la philosophie du théâtre-action, c'est-à-dire aux finalités qui sous-tendent ses activités.

J'ai pu constater que cette position est à l'origine d'enjeux et de débats quant à l'équilibre existant ou non entre ces trois démarches. En effet, les questions actuelles sont liées aux priorités à donner aux projets de théâtre-action. Selon Carmelina Carracillo¹ (sociologue et dramaturge), dont je résume ici le propos, le théâtre-action est confronté à des déstabilisations, celles-ci sont dues à des diagnostics de plus en plus complexes, à la crise du modèle culturel du travail (dans lequel s'est développé le théâtre politique), aux préoccupations éthiques s'inscrivant dans une logique préventive qui éprouve plus de difficultés à conférer un sens politique collectif aux situations vécues, à la concurrence de l'esthétique formelle d'un certain théâtre. Pour faire face à ces écueils, des débats sont engagés : art ou social, art ou politique, une pièce de théâtre a-t-elle d'autres ambitions que celle d'avoir pu être réalisée et représentée dans une atmosphère conviviale et d'interrogations ?

Il me semble que ces déstabilisations et remises en question sont également liées au contexte socio-économique dans lequel le théâtre-action a évolué. C'est donc aussi à partir du contexte actuel qu'il faudra analyser le sens du théâtre-action aujourd'hui.

Mais, pour comprendre son sens actuel, il faudra tout d'abord interroger les origines du théâtre-action et son contexte d'implantation, c'est pourquoi nous aborderons les formes de théâtres militants et contestataires qui ont précédés le théâtre-action. Nous verrons également le contexte social, politique et culturel dans lequel le théâtre-action a vu le jour.

Le théâtre-action est riche d'expériences, de pratiques aussi diverses les unes que les autres, il comporte autant de spécificités que de champs d'intervention, ce qui ne facilite pas son analyse. C'est pourquoi, ce travail n'a pas pour ambition de répertorier les différentes pratiques et expériences relevant du théâtre-action. Nous nous attarderons essentiellement aux pratiques reprises par la Circulaire du 6 mars 1984 émanant de l'exécutif de la Communauté française, relative au subventionnement des compagnies de théâtre-action.

Une distinction traversera ce travail, entre les créations autonomes des compagnies de théâtre-action et les ateliers menés par ces mêmes compagnies. Cette distinction a tout d'abord un but analytique, compréhensif, ensuite elle repose sur l'hypothèse que l'objectif principal ou prioritaire varie selon qu'il s'agisse d'une

¹ Biot, P. et al, 2000, p. 18

création autonome ou d'un atelier. Objectif qui, nous le verrons, détermine en partie le champ d'action de l'activité visée.

Suite à la contextualisation historique et politique du théâtre-action, malgré la diversité de ce mouvement, il nous faudra tenter de cerner les fils conducteurs, le dénominateur commun de la philosophie qui dirigent les diverses pratiques regroupées sous le vocable de théâtre-action.

La poursuite de l'analyse de ce théâtre se fera en « découpant » les différentes démarches ou approches que suppose la position d'intersection dont se revendique le théâtre-action. Il conviendra en effet de comprendre le sens de l'appartenance au champ social, politique et artistique. Si cette position d'intersection induit que ces trois champs soient liés, mélangés et réunis, il n'en reste pas moins que la distinction de ces trois approches s'avère nécessaire pour comprendre la démarche globale du théâtre-action.

Enfin, nous aurons à porter notre attention sur les enjeux actuels du théâtre-action tant au niveau du sens d'un théâtre politique aujourd'hui que des finalités des ateliers de théâtre-action rendant compte du contexte socio-économique actuel.

Les enjeux concernent également la légitimité du théâtre-action aujourd'hui, ainsi que ce qu'il met lui-même en question en terme de légitimité notamment dans le champ artistique. Nous tenterons de comprendre les conséquences de la spécificité de la démarche participative du théâtre-action.

création collective pour principe de réalisation des spectacles. Il semblerait que cette conception du « social » permettrait au théâtre-action de se différencier du travail social, qui serait déresponsabilisant par son approche individuelle et peu interrogative quant aux conditions et aux origines de l'exclusion. Il faut cependant noter qu'il s'agit là d'une volonté, d'une approche du quotidien présente dans le discours sur le théâtre-action ce qui ne signifie pas que le théâtre-action atteint cet objectif, ni qu'il est à l'abri des contradictions rencontrées au sein du travail social ou de l'animation socio-culturelle telles que l'aspect occupationnel de certains ateliers appelés artistiques, les discours caricaturaux et mielleux souvent pointés du doigt dans ce secteur...

Pour conclure, la définition de la démarche sociale du théâtre-action peut se diviser en deux parties. La première serait liée au but du théâtre-action qui serait, tout comme le travail social, un but de lutte contre l'exclusion. La deuxième serait liée au moyen, c'est-à-dire, partir du quotidien des acteurs pour créer des spectacles permettant de dénoncer les rapports de pouvoir et de permettre aux acteurs une participation critique à la société.

2.2 Théâtre-action comme théâtre politique

Pour les tenants du théâtre-action, le postulat de départ est de considérer que toute expression artistique est politique :

« Le théâtre-action est politique. Pour faire du théâtre-action, il faut partir d'un engagement. Celui de se revendiquer d'un théâtre politique progressiste, curieux, désobéissant, iconoclaste et volontiers don quichottesque (mais en le sachant). A la question y a-t-il un théâtre apolitique la réponse est non. Je considère qu'admettre l'inverse serait accepter qu'une culture puisse être immanente, non créée par l'homme pour l'homme. Ne cultivant pas ce sens du mysticisme, j'affirme que toute expression est politique, même si elle s'en défend.[...] ».⁸⁷

Le théâtre-action se considère comme étant l'héritier d'un théâtre prolétarien, révolutionnaire. A cette époque l'ambition est clairement politique et les acteurs de ce théâtre se conçoivent plus comme des propagandistes que comme des comédiens. Le théâtre-action ne fait cependant plus référence à un parti politique unique. Celui-ci a pour ambition de mobiliser des citoyens et non des militants.

Il s'agit d'une démarche politique car il y a une volonté de mobilisation du citoyen, de développement de l'esprit critique quant à la structure de la société : « *La raison du théâtre-action réside dans la mise en œuvre d'une société politique où le goût de la*

⁸⁷ P. Biot et al, 2000, p.143.

cité est primordial. [...] A l'instar d'autres mouvements, trop rares, le th tre-action agit systématiquement en contre-pouvoir [...] Le th tre-action avance donc des critiques politiques, non pour accaparer du pouvoir, encore moins pour aider qui que ce soit à l'accaparer, mais parce que la critique est en soi le seul mode d'une organisation politique socialiste, progressiste et démocratique crédible. Ce th tre politique-là n'est pas l'expression de têtes pensantes, il est l'expression de gens ordinaires, non dénués de la connaissance de leur environnement, de ce qui le handicape, le pollue, le détruit, et finalement les empêche de s'exprimer dans la joie, la plénitude. Il est l'expression des oppressions, des exploitations, des dominations, petites et grandes, encore faut-il en discerner les causes et les mécanismes si l'on poursuit le socialisme. Le simple constat conduisant plutôt aux aigreurs, à la morosité ou pis, au poujadisme. »⁸⁸

Que faut-il entendre par « têtes pensantes » ? Ne serait ce pas une opposition un peu simpliste ? Comme si les « gens ordinaires » ne pensaient pas et comme si les têtes pensantes ne vivaient pas et n'avaient pas leur propre quotidien ! Il me semble que pour mener le combat social et politique de l'envergure du th tre-action, il faudrait peut-être revoir ou du moins analyser toutes ces notions qui semblent parfois un peu caricaturales et risquent de rendre ces discours stériles voire doctrinaires...

Cette démarche politique de mobilisation du citoyen à pour but d'engendrer des changements sociaux : « S'attachant aux luttes qui rendent aux êtres humains leur part d'humanité, il aura pour ambition d'user du th tre pour aider les acteurs créateurs à poursuivre leurs réflexions dans leurs actes quotidiens et à pousser les spectateurs à s'associer à la réflexion th atralis e et à se préoccuper d'en faire un appui pour provoquer les changements nécessaires. »⁸⁹. On remarquera que l'explication de cette ambition permet de distinguer deux niveaux de mobilisation, d'une part celui des acteurs et d'autre part celui des spectateurs. On peut penser à la différence existant entre des spectacles crées et joués par des compagnies, des professionnels, qui ont alors un message à faire passer aux spectateurs et les créations issues d'ateliers où l'ambition de mobilisation vise tout d'abord les participants aux ateliers, et par la suite, lors de représentations, cette mobilisation s'adresse également aux spectateurs.

C'est cette volonté de mobilisation du citoyen et la volonté de servir d'appui au changement qui rapprochent le th tre-action du principe d'éducation permanente.

⁸⁸ Biot P. et al, 2000, 145-146

⁸⁹ Biot P. et al, 1996, p. 32.

2.3 Le théâtre-action comme démarche artistique

Le théâtre-action revendique une reconnaissance artistique de ses créations : « *Le théâtre-action nous dit-on, dans les milieux spécialisés...ce n'est pas du théâtre ! C'est à la rigueur de l'animation, de l'éducation permanente, de la dynamique de groupe, de la politique...mais surtout pas du théâtre. Le théâtre-action, c'est en effet de l'animation, de l'éducation, de la politique...Et c'est du théâtre...C'est-à-dire une forme de représentation du monde qu'un groupe d'individus propose à un autre, dans le but de provoquer certaines réactions dont le rire, l'émotion, le plaisir de la connaissance et de la reconnaissance sont déjà des actes de libération. Mais que la réaction principale soit l'action elle-même ne change rien à la nature de l'activité. Elle dérange les habitudes qui attribuent ce rôle au syndicalisme, et à la politique. Le théâtre est en crise nous dit-on...Le théâtre-action est le théâtre de la crise. A la place qui est la sienne, spécifique, il participe lui aussi à l'interrogation du théâtre sur lui-même et propose une ligne possible pour l'évolution du théâtre. Le principe fondateur de sa pratique et de son éthique est la liaison dynamique et dialectique entre animation et création. La conviction qu'elles ne peuvent que s'enrichir l'une par l'autre explique la passion avec laquelle cette liaison est défendue et développée.* »⁹⁰.

La démarche artistique et l'enjeu artistique du théâtre-action seraient donc d'une part la mise en question du théâtre traditionnel, tant dans son mode de production que de diffusion, et d'autre part d'innover en sortant des lieux traditionnels, en mettant en scène le quotidien et les conflits sociaux, politiques, et surtout de s'adresser directement aux personnes concernées par ces conflits en leur donnant la parole et la possibilité de créer.

La démarche artistique du théâtre-action met en question la relation au public. Il s'agit d'intégrer une notion participative au théâtre. Participation du public au théâtre et participation du théâtre à la mise en question de la société. La participation concerne d'une part les acteurs, les compagnies de théâtre-action qui pointent les malaises sociaux et politiques. D'autre part, la participation est relative aux spectateurs pendant les représentations, au cours des ateliers de théâtre-action et par la suite cette participation devrait être, idéalement, transposée au quotidien, ce regard critique est reproduit dans la vie de tous les jours.

⁹⁰ Biot P, et al. , 1996, p. 115

L'enjeu artistique soulevé par le théâtre-action réside d'une part dans son intérêt pour le « non-public » du théâtre traditionnel et d'autre part dans la création et l'innovation de formes théâtrales adaptée à cette première démarche. Pour faire du théâtre qui se vit avec les gens il faut inévitablement faire preuve d'inventivité et se mettre en danger, ce danger c'est la proximité du théâtre.

Cette démarche spécifique au théâtre-action crée certaines tensions et interrogations quant à la teneur « professionnelle » des productions de théâtre-action. Certains refuseraient de reconnaître l'apport artistique des spectacles y voyant une approche plus sociale et politique empêchant ces créations d'être perçues sous l'angle artistique. Le débat ainsi posé questionne les critères permettant de déterminer si une création peut ou non bénéficier du « label » artistique. Nous verrons ultérieurement que la question devrait préférablement porter sur l'objectif premier d'une création plutôt que sur des critères esthétiques inévitablement arbitraires.

2.4 L'approche culturelle du théâtre-action

Lorsqu'il s'agit d'expliquer la position d'intersection de ce mouvement, les intervenants brandissent des objectifs culturels englobant, selon eux, à la fois cette démarche artistique qui est celle de créer des spectacles remettant en question le mode de création de spectacles traditionnels ainsi que la démarche sociale et politique qui est de s'adresser au non-public et de susciter la réflexion critique sur des problèmes socio-politiques. Le terme culturel permettrait donc de dépasser le débat quant aux terrains de prédilections du théâtre-action. Paul Biot s'exprime en ces mots : « *La connotation sociale du théâtre-action risque d'induire une image de désresponsabilisation à l'égard des sujets qu'il traite et des gens qui le mettent en œuvre. La qualification politique reconnaît cette responsabilisation avec le risque de marquer une distance entre la création et l'aspect concret des choses. En choisissant son approche culturelle dans le sens le plus large, le théâtre-action, en fait, s'affirme à la fois social et politique.* »⁹¹

Encore faut-il se demander ce qu'il faut entendre par démarche culturelle, ou approche culturelle dans le sens le plus large. En effet, il semblerait que l'approche culturelle ne permette pas nécessairement de mettre fin aux débats sur les finalités du théâtre-action. Cette approche le pourrait sans doute mais à concurrence d'une définition de la culture, or, peu d'intervenants semblent s'y risquer et lorsqu'ils le font, d'autres contradictions voient le jour.

⁹¹ Biot et al, 1996, p.159

En effet, dans l'ouvrage consacré au théâtre-action de 85 à 1995, rares sont les auteurs qui s'attachent à en donner une définition. Pour Paul Biot : « *Autant que l'art, la culture est un concept vague, qui en dit surtout long sur celui qui tente de le définir. Peu à peu s'accroît aujourd'hui le nombre de ceux accordant l'idée que- pour reprendre les termes d'Armand Gatti – « Chaque homme est un soleil » , qui possède , plus que potentiellement, une capacité de création.* »⁹²

Pour clarifier cette approche culturelle il nous faut soulever ce que Paul Aron souligne dans un article consacré au théâtre-action, sur le double héritage du théâtre-action en terme de politique culturelle « *Il faut pourtant rappeler ici que le monde socialiste a élaboré au cours de son histoire des modèles culturels qui ne se ramènent pas tous à la même logique. En schématisant à outrance, ceux-ci peuvent être caractérisés en deux grands schèmes. Le premier, déjà évoqué, consiste à œuvrer en faveur d'une ouverture culturelle au plus grand nombre. Le second plus minoritaire mais non moins présent, suggère l'existence de sensibilités culturelles alternatives aux options dominantes, que le monde socialiste aurait également à aider . [...] Aussi ne s'étonne-t-on pas de trouver, pêle-mêle, parmi les animateurs de théâtre-action des agents dotés de discours hétérogènes. Ils occupent ainsi le vaste espace contradictoire du double héritage dont ils se revendiquent.* »⁹³

Ce double héritage se ressent au niveau des diverses références à la culture, qui allient alors différentes acceptations du terme « culture ». Ce théâtre serait donc sous-tendu par un vaste projet culturel englobant ces différentes conceptions: « *Détentrices de savoirs particuliers, riches d'expériences créatrices locales, les troupes de théâtre-action sont des « professionnelles » d'une culture, celle qui ne vise non pas à la reproduction mais au changement de la société. C'est bien la conception et les pratiques de cette culture-là qu'il s'agit de défendre dans le champ culturel actuel (local, national et international)* »⁹⁴

On peut y voir là une conception de la culture libératrice, de lutte contre les inégalités, la culture qui unifierait, transcenderait les différences de classes, et qui se réfère alors à la conception de démocratisation culturelle. La culture est alors, comme Jeanne Pigeon l'affirme, « *considérée comme patrimoine universel transcendant les rapports sociaux, cette culture est censée éclairer la conscience, le jugement , faire de l'individu aliéné un homme libre et responsable (conception humaniste qui crédite la culture d'un pouvoir libérateur).* »⁹⁵ . Dans cette même optique, un article⁹⁶ considère que ce théâtre aurait « *une fonction de lieu de passage*

⁹² Biot, P. et al, p. 24

⁹³ Aron, P., 1996, p139-141

⁹⁴ Biot P. et al , 2000, p. 20.

⁹⁵ Pigeon, J., 1983, p. 28-29

⁹⁶ Biot P. et al, 1996, p. 301

initiatique de la marginalité vers la société, comme rite d'entrée dans la culture commune ». Nous pouvons donc constater que si le théâtre-action n'entend pas nécessairement ouvrir les portes des grandes institutions théâtrales au non-public, il n'en reste pas moins qu'il adopte parallèlement une ambition de démocratisation culturelle en raison de sa volonté de faire découvrir le théâtre, d'en permettre l'accès grâce à la mise en place de formes théâtrales spécifiques à la population à laquelle il s'adresse et spécifique à son projet d'un théâtre ouvert à l'expression de tous, c'est aussi une façon de rendre le théâtre accessible et c'est en cela qu'il participe à un projet de démocratisation culturelle. Si il est certain que la démocratisation a participé à un esprit paternaliste, à une perception essentiellement patrimoniale de la culture, on y retrouve aussi une volonté, comme nous l'avons déjà souligné précédemment en citant Henri Janne⁹⁷, de dépouiller les valeurs culturelles de leur fonction de discrimination sociale, et fonder la politique culturelle sur le droit à la culture. Le théâtre-action entend dépouiller le théâtre dominant de son aspect élitiste et en faire une valeur culturelle accessible aux personnes qui ne se rendent pas dans les grandes institutions théâtrales.

Parallèlement, se profile une conception de la culture vivante et participative, que l'on retrouve surtout depuis mai 68 : *« La culture devient alors une manière de vivre quotidienne, une manière d'être »*⁹⁸. On retrouve donc le principe d'une démocratie culturelle, chacun est dépositaire d'une culture, et c'est de cette culture que le théâtre-action entend permettre l'expression. C'est dans cet esprit que Marcel Hicter définit la démocratie culturelle qui *« repose sur le principe de ce que l'individu, dans l'action solidaire, doit pouvoir développer en toute liberté l'ensemble de ses potentialités ; elle affirme, pour tous les hommes, des droits égaux et tend à créer pour chacun les conditions matérielles et spirituelles de l'exercice de ses droits ; elle vise à réaliser l'équilibre entre l'épanouissement individuel dans la liberté et la conscience active de la liaison de l'individu à sa communauté et à l'humanité toute entière. Il en résulte que la culture est action permanente de l'homme pour améliorer sa nature et son milieu et lise en commun de ces résultats. »*⁹⁹.

Pour poursuivre l'analyse des objectifs du théâtre-action, il faudra donc tenter de cerner ce qu'il entend faire en permettant aux plus « défavorisés » de s'exprimer.

⁹⁷ Janne H., 1977, p. 10

⁹⁸ Gourdon, A-M, 1987, p.85

⁹⁹ Hicter, M., 1980, p. 337

3 Le sens du théâtre-action aujourd'hui : entre discours et pratiques

Le décor historique étant planté, et suite à la clarification de la position du théâtre-action dans ses différents champs d'intervention, il convient dès à présent de soulever les enjeux du théâtre-action aujourd'hui.

Nous avons pu discerner d'un point de vue théorique, sur base du discours tenu par le théâtre-action, trois démarches : sociale, artistique et politique issues de la position d'intersection du théâtre-action. Il convient dès lors de confronter ce discours, cette « théorie » à sa mise en œuvre, à sa pratique.

Nous avons également relevé que le théâtre-action se trouve parfois traversé par un discours de légitimité, sans doute nécessité par sa position d'intersection inconfortable, qui allie un rôle social, politique et artistique tout en revendiquant une appartenance propre, une logique spécifique.

L'enjeu majeur du théâtre-action est certainement le débat porté sur la nature du théâtre-action, pour certains il appartiendrait sans condition au champ artistique, pour d'autres, sa teneur artistique est mise en doute en raison de son ambition politique et sociale.

L'auteur d'un article nous éclaire sur ce débat et la façon dont la question devrait être posée. Jean-Martin Solt¹⁰⁰ (comédien), ne conteste pas l'importance et la légitimité de ce débat, mais bien la façon d'en débattre. Selon lui, ce débat piétine entre deux extrêmes, l'un trop simpliste, qui prône l'idéologie du chacun est artiste, et l'autre la peur incontrôlée d'un art qui serait menacé de submersion par tout ce « non-art ». D'après lui, « *l'appartenance au social ou à l'art ne dépend pas de l'octroi ou du refus d'une reconnaissance de la part du monde artistique, mais en premier lieu du choix effectué par la personne, la compagnie ou l'opérateur en raison de la priorité affectée à son action ou son projet.* »¹⁰¹

L'hypothèse soulevée ici est que selon qu'il s'agisse d'ateliers ou de créations autonomes, l'objectif prioritaire et les enjeux varient.

En effet, si le théâtre-action entend réunir trois démarches, cela ne signifie pas que chaque projet, chaque action réunisse avec équilibre ces trois démarches.

Bien au contraire, il y a, en fonction du projet, qu'il s'agisse d'un atelier ou bien d'une création autonome, une priorité mise sur une démarche plutôt qu'une autre, ce qui implique qu'au bout du

¹⁰⁰ Biot, P. et al., 1996, p. 376

¹⁰¹ Op. Cit., p. 380

compte, on puisse retrouver les trois démarches rassemblées dans un même projet mais à différents degrés d'importance.

Néanmoins, si une distinction est opérée entre création autonome et ateliers, celle-ci n'a pas pour but d'émettre une critique esthétique sur l'une et l'autre créations mais bien parce qu'il m'a semblé opportun de penser que les objectifs pouvaient être différents selon qu'il s'agisse d'un atelier ou d'un spectacle de compagnie.

En outre, cette distinction ne signifie pas que les multiples pratiques de théâtre-action soient basées sur une philosophie différente. La philosophie du théâtre-action développée précédemment, les sous-tend et les relie.

En effet, Jean-Martin Solt s'interrogeant sur la définition du théâtre-action, s'exprime en ces mots : « [...] il réunit théâtre amateur et troupes professionnelles, créations de spectacles hauts de gamme et animations théâtrales privilégiant les objectifs sociaux, le processus de création et la prise de parole au détriment du « produit » artistique ; différentes formes d'expressions théâtrales, une diversité d'approche, de styles et/ou de méthodes ; des réseaux, un centre, bref, une grande diversité derrière laquelle se retrouve néanmoins une grande constante : un théâtre (et un mouvement) qui ne veut pas rester neutre ! [...] Un mouvement de théâtre qui rejoint ceux qui par leur action veulent dépasser le domaine intrinsèque de l'art pour s'inscrire dans un projet de société plus global. »¹⁰²

Au-delà des enjeux internes liés à sa position d'intersection, le théâtre-action est également traversé par les conflits sociaux et politiques de la société, comme tout autre système social.

Ces conflits le conduisent à des remises en question, à des crises, auxquelles il ne peut échapper. Ce qui nous amène à nous poser la question du sens du théâtre-action aujourd'hui ainsi que des enjeux auxquels il est confronté.

Nous allons donc nous attarder aux enjeux de chaque champ d'intervention de ce théâtre, nous verrons également que tout comme l'objectif, les enjeux apparaissent de façon plus ou moins importante en fonction qu'il s'agisse d'ateliers de théâtre-action ou de créations autonomes.

Nous commencerons par aborder l'objectif prioritairement artistique et les enjeux soulevés par les créations autonomes, pour ensuite, aborder les ateliers dans leur objectif social et politique.

¹⁰² Biot P. et al, 1996, p. 293.

3.1 Les enjeux artistiques et politiques des créations autonomes

Nous avons précédemment abordé la conception du théâtre-action quant à sa démarche artistique. Il convient dès lors d'en discerner l'enjeu au niveau des créations autonomes.

Mais il nous faut tout d'abord rappeler ce que nous entendons par création autonome : « [...] *Un spectacle de compagnie est joué par des acteurs dont l'activité principale est le théâtre ou ce qui tourne autour* »¹⁰³. En comparaison avec les spectacles d'ateliers, dans le cadre des créations autonomes, il s'agit de comédiens qui ont pour activité professionnelle principale le théâtre.

La plupart des discours tenus par les intervenants du théâtre-action sont construits sur la défense de légitimité artistique de ce théâtre. Le théâtre-action recherche une reconnaissance de la part du monde artistique duquel il entend pourtant se distancier.

Il est en effet étonnant de s'apercevoir que le théâtre-action entretient une relation quasi schizophrénique avec le milieu du théâtre traditionnel, subventionné à une échelle plus importante que le théâtre-action, subvention que ce dernier jalouse depuis toujours. Il est étonnant que ce secteur qui revendique une distanciation quant à ses objectifs, une remise en question de l'aspect élitiste des grandes institutions théâtrales, revendique en même temps leur reconnaissance et semble se sentir rejeter par le champ artistique.

On peut alors s'interroger sur le réel désir de distanciation, car si celui-ci était réellement présent, le théâtre-action n'aurait que faire des critiques du théâtre traditionnel à son égard... Il convient ici d'analyser cette revendication.

Ensuite, les créations autonomes poursuivent des objectifs s'apparentant au théâtre d'intervention. Cependant, ces objectifs politiques trouvent une limite à leur caractère révolutionnaire. C'est ce que nous tenterons de comprendre.

¹⁰³ Le Collectif 84, 2000, p. 1

3.1.1 Un théâtre qui se définit dans la marginalité et la rupture

Dès la naissance du théâtre-action, il y a un discours de rupture par rapport aux autres formes théâtrales qu'elles soient politiques ou traditionnelles.

Les initiatives ne se revendiquant pas du théâtre-action mais néanmoins dirigées vers le non-public que le théâtre-action entend rassembler, font l'objet d'une critique de la part de certains tenants du théâtre-action.

C'est ainsi que Paul Biot s'exprime à l'égard d'autres pratiques que celles du théâtre-action : « [...] *D'autres encore les font parler, provoquent mémoires et expressions vives...s'en saisissent et réécrivent tout, pour en faire un beau texte... Cette optique théâtrale n'est pas étrangère au théâtre-action qui l'insère en des proportions et avec des moyens divers, dans l'ensemble des pratiques mises en œuvre avec leurs publics. Ces formes d'interventions conservent néanmoins au théâtre son statut d'art de spécialistes : choix des meilleurs interprètes, division traditionnelle du travail théâtral...les critères esthétiques continuent d'agir comme un couperet.* »¹⁰⁴

Faisant référence ici au caractère spécialiste de l'art, Paul Biot, conteste la hiérarchie présente dans le travail théâtral, en opposant sa conception de l'écriture qui doit être collective pour éviter que n'agissent des critères esthétiques jugés comme arbitraires et élitistes. Néanmoins, il s'agit d'une position parmi d'autres au sein du secteur du théâtre-action. En effet, la définition de la pratique de la création collective varie d'un animateur à l'autre. Pour certains, l'écriture d'un spectacle se ferait collectivement du début à la fin, pour d'autres des étapes de l'écriture sont individuelles. Par exemple l'écriture finale de la pièce se fait par une seule personne.

Autant la création collective fait ses preuves en terme d'apport inventif, autant celle-ci a des limites lorsqu'elle ne conçoit pas la possibilité que la spécialisation peut fournir, soit un apport non négligeable au théâtre-action. A cet égard, nous pouvons nous référer à la compagnie du Studio-théâtre, avec Jean Louvet, qui conserve, malgré son appartenance au théâtre-action, un intérêt pour des textes d'auteurs. Ainsi ces statuts mentionnent la volonté de présenter des « *créations d'auteur (local et régional) dont la dramaturgie, la mise en scène et le jeu des acteurs seront en rapport avec le profil social, économique et politique de la région ; ces pièces seront susceptibles de provoquer chez le spectateur une prise de conscience de la réalité wallonne* » (art.3 paragraphe 4). »¹⁰⁵

¹⁰⁴ Biot, P., et al, 1996, p. 135

¹⁰⁵ Centre de Théâtre-Action, 2000, p. 102

On retrouve donc, chez certains, une recherche d'innovation en terme de création, de rupture, voire de marginalité, un peu comme si ce théâtre naissait dans la souffrance. Cette dernière permettrait d'être plus proche du public qu'il recherche, lui même considéré comme souffrant du manque d'accès à la culture, des inégalités socio-économiques.

Il semble également que c'est aussi par crainte de trahison de ce public, que le théâtre-action tend à rejeter le théâtre traditionnel et l'institutionnalisation. Ce théâtre aurait créé un théâtre adapté à ce non-public. Ce qui explique les critiques esthétiques de certains, il s'agirait d'un théâtre pauvre pour les pauvres...

Nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux origines du théâtre-action, un article paru dans les cahiers marxistes¹⁰⁶ définit le théâtre-action en rupture avec les différents courants théâtraux qui eux aussi révélaient un engagement social et politique. Au vu de cet article le théâtre-action est en rupture avec le théâtre d'agit-prop, avec le théâtre populaire (sans réellement définir ce qu'ils entendent par théâtre populaire) , avec le mouvement du Jeune Théâtre. Néanmoins, il se définit 8 ans plus tard , dans l'ouvrage consacré au théâtre-action de 1985 à 1995, comme étant l'héritier de ces courants.

On peut dès lors se demander si le discours actuel se faisant tout à coup héritier de ces différents courants de théâtres engagés n'est pas le reflet d'une crise du théâtre-action quant à son sens et ses finalités.

Le contexte socio-politique des années 60-70 dans lequel il s'est implanté a changé, l'avènement d'une société dirigée vers l'individualisme, le déplacement de la question sociale obligent le théâtre-action à se redéfinir.

C'est alors qu'apparaissent les discours de légitimité du théâtre-action que ce soit en terme artistique, social ou politique. Et l'on pourrait poser l'hypothèse que ce besoin de discourir de la légitimité du théâtre-action le conduit à revenir, d'une certaine façon, sur les points de rupture qu'il énonçait en ses moments forts...ce serait ainsi qu'actuellement il se définit comme héritier de ces courants et les utilise alors comme assise historique, comme « label artistique », y trouvant une légitimité d'existence .

Cette tentative de légitimation par l'appropriation d'un héritage est d'autant plus frappante que la revue « Rue des Usines » ayant consacré plusieurs numéros au théâtre ouvrier en Belgique souligne que les premières compagnies se revendiquant comme pratiquant du théâtre-action « *connaissent généralement très mal la tradition d'agit-prop et les multiples formes que le théâtre militant a pris dans le passé.* »¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Cahiers marxistes, 1984, p.34-46

¹⁰⁷ Berling P., 1981, p. 253

Sans doute la recherche de légitimité conduit le théâtre-action à ces changements de discours. Néanmoins, on peut aussi y voir ce que Bourdieu appelle « la dialectique de la distinction ».

Evoquant les ouvrages où sont recensées les écoles littéraires, Pierre Bourdieu souligne « *le sentiment d'avoir affaire à un univers soumis, de manière presque mécanique, à la loi de l'action et de la réaction, ou, si l'on veut faire place aux intentions ou aux dispositions, de la prétention et de la distinction. Il n'est pas d'action d'un agent qui ne soit réaction à tous les autres, ou à tel ou tel d'entre eux [...] .* »¹⁰⁸

Le théâtre-action s'est développé en réaction au théâtre traditionnel, en réaction et en opposition au concept de neutralité de la culture et c'est aussi pour cette raison qu'il se définit en rupture de ses prédécesseurs. Nous verrons que cette dialectique de distinction conduit le théâtre-action à certains paradoxes.

3.1.2 Entre la revendication d'une reconnaissance artistique et la reconnaissance de la culture populaire

Il convient de s'interroger sur la position du théâtre-action dans le champ théâtral. Pour ce faire, l'analyse faite par Pierre Bourdieu, dans « les Règles de l'Art », sur le champ littéraire et artistique nous permettra de cerner certains enjeux de position.

Selon Pierre Bourdieu¹⁰⁹, pour résumer son propos, à partir de 1840, époque où le poids de l'argent et l'engouement pour les divertissements faciles se font ressentir, on peut distinguer trois positions dans le champ artistique. La première, liée à l'engouement explicité précédemment, est celle de l'art commercial, l'art bourgeois, directement soumis aux attentes du public.

Pierre Bourdieu souligne que « *les représentants de l'art bourgeois* » qui sont pour la plupart des écrivains de théâtre, sont étroitement et directement liés aux dominants, tant par leur origine que par leur style de vie et leur système de valeurs. »¹¹⁰

Et Bourdieu de poursuivre en relevant que cet art repose sur le principe de la communication directe, une complicité éthique et politique entre l'auteur et son public.

Face à cet art bourgeois, se profile « l'art social », courant réaliste, les représentants de ce courant manifestent une solidarité avec les dominés et s'opposent d'une part à l'art bourgeois mais aussi à la troisième position décrite par Bourdieu, celle de « l'art pour l'art ». Pierre Bourdieu soulève ensuite une remarque importante : « *les tenants de l'art pur* » vont beaucoup plus loin que leurs compagnons de route, en apparence plus radicaux : le

¹⁰⁸ Bourdieu, P, 1992, p. 211

¹⁰⁹ Op. cit., p. 122-139

¹¹⁰ Op. cit., p. 123

C'est bien ce que le théâtre-action entend faire lorsqu'il remet en question le jeu artistique lui-même et ce de différentes façons. Tout d'abord, le mode de production des pièces, basé sur la création collective induit un refus de la hiérarchie connue et reconnue par le champ théâtral (l'auteur, le metteur en scène, l'audition des comédiens).

La création collective est née sans doute de l'engouement du spontanéisme et de l'improvisation faisant suite aux mouvements de Mai 68. Ce spontanéisme est tenu pour suspect car, outre le refus de la hiérarchisation de la production théâtrale, celui-ci conduit certains à rejeter des techniques d'écritures consacrées par le champ théâtral.

La remise en question du mode de production s'élabore également par un changement de frontière entre la salle et la scène, entre deux espaces, l'un voué au public, l'autre aux comédiens.

Le théâtre-action par ces différentes formes, en invitant le public à participer (comme le théâtre-forum), voire à jouer, remet en question cette frontière. Comme le souligne Bernard Dort, « *Toute frontière, cependant appelle le franchissement. Ce passage de la ligne fut une des grandes préoccupations du théâtre des années 60* »¹²¹. Cette frontière représente en un sens, un interdit que le théâtre-action franchit.

Le fait de s'adresser au non-public n'est pas la raison majeure de la suspicion à l'égard du théâtre-action. C'est d'une part, le discours autour de ce public qui prône quelque peu naïvement que « chaque homme est un soleil » et peut se lancer dans la pratique artistique du théâtre. En confondant créativité, que tout individu possède d'une manière ou d'une autre, et création, le théâtre-action met en question les exigences artistiques, l'apprentissage des techniques théâtrales, et en un sens la rigueur exigée par la pratique théâtrale.

D'autre part, le fait de revendiquer, pour certains, sans distinction la reconnaissance artistique des spectacles d'ateliers qui, par essence, sont composés de non professionnels met en question la dimension sacrée du théâtre et de l'art.

Nous pouvons donc concevoir cette suspicion à la manière d'une défense corporatiste de l'art. Celle-ci s'apparente à l'une des fonctions des corporations du Moyen Age, selon Francis Haskell, « *les corporations remplissaient également d'autres fonctions dont certaines, comme le maintien d'un certain statut et le soutien d'un rang traditionnel, ont été assurés jusqu'à nos jours par les Académies* »¹²².

¹²¹ Dort, B., 1995, p.40

¹²² Haskell, F., et al, 1989, p. 15

Cette défense de l'art peut-être compréhensible eu égard à certains discours tenus sur le théâtre par les tenants du théâtre-action. Un comédien, Jean-Martin Solt, tentant de comprendre les raisons de cette défense si accrue du monde artistique à l'égard du théâtre, ne fait qu'accroître cette attitude défensive.

D'après lui, « *Une des raisons les plus importantes réside peut-être dans le fait que le théâtre s'avère être la forme d'expression artistique qui demande le moins de qualifications évidentes. Presque toutes les autres formes d'art [...] demandent une certaine virtuosité, dextérité ou performance physique en vertu de laquelle on aurait peut-être moins tendance à remettre en question leur statut d'artiste. [...] Ceci n'est pas le cas pour le théâtre qui, d'emblée, reste accessible à toute personne et ne requiert aucune compétence ou capacité qui, en soi, justifierait déjà le statut d'artiste.* »¹²³. Si par la suite, cet auteur nuance ses propos déclarant que les qualités d'un comédien résident dans leur imperceptibilité, il n'en reste pas moins que ce genre de propos peut en insurger, à raison, quelques uns.

Le théâtre, comme toute autre forme artistique nécessite une formation, un apprentissage, une rigueur. D'où l'existence de conservatoires, d'académies.

En outre, ces propos sont peu valorisants pour le public auquel s'adresse le théâtre-action. Comme si, le théâtre étant plus facile d'accès que la peinture ou la musique, leur était proposé car ce public ne pourrait accéder à d'autres formes d'expressions artistiques.

Ensuite, le théâtre-action apparaît comme suspect en raison de sa volonté de libération du spectateur de la passivité et de la consommation que suppose la culture de masse. Le fait de vouloir le libérer, en lui permettant de rentrer dans le jeu théâtral via les ateliers, conduit inévitablement le champ artistique à interroger le professionnalisme de ce secteur.

A nouveau, ce n'est pas tant la volonté de libérer le spectateur qui pose question, mais sans doute la façon dont le théâtre-action entend le libérer. A ce niveau, la réflexion de Bernard Dort sur le théâtre proposé par Augusto Boal, interroge le moyen utilisé par ce dernier pour libérer le spectateur, à savoir le faire jouer et lui faire pratiquer le théâtre.

Bernard Dort pose la question de la manière suivante : « *D'ailleurs cette entrée dans le spectacle signifie-t-elle en fin de compte, une libération du spectateur ou, au contraire, son asservissement au théâtre ? Est-ce vraiment le spectateur ou n'est-ce que l'acteur que le spectateur s'est obligé à devenir ? [...] Alors, loin de parler à la première personne, le spectateur-acteur ne renchérit-il pas sur la troisième, n'en devient-il pas un comédien, et*

¹²³ Biot, P. et al, 1996, p. 374

*souvent un piètre comédien ? Au lieu d'ouvrir sur la réalité, l'anti-modèle n'en rajoute-t-il pas sur la fiction ? »*¹²⁴

Au niveau du théâtre-action, celui-ci remet donc en question la ligne « sacrée » entre la scène et la salle, mais ce que Bernard Dort relève ici nous montre que la façon dont cette frontière est transgressée risque de se révéler être un piège, une illusion de liberté et de rester de l'ordre de la fiction.

En effet, dans le cadre du théâtre-forum en tout cas, le fait de pouvoir intervenir et proposer une autre solution n'empêche pas que le modèle de base reste imposé. Si l'on voulait aller plus loin, en terme d'expression des personnes opprimées, on pourrait alors en déduire que malgré la liberté, la création collective et participative que prône le théâtre-action, il n'en reste pas moins que c'est la forme théâtrale qui reste imposée aux personnes visées pour trouver à l'extérieur du théâtre le chemin de leur libération.

3.2 Les créations autonomes : théâtre politique et révolutionnaire ?

Nous l'avons dit, la position du théâtre-action dans le champ artistique et théâtral est celle que Pierre Bourdieu nomme « art social », il reste néanmoins à aborder l'aspect politique et révolutionnaire que les compagnies de théâtre-action entendent mener.

Nous nous attarderons ici essentiellement sur l'objectif politique des créations autonomes, la démarche politique des ateliers, prenant des formes différentes, sera abordée par la suite.

Augusto Boal le souligne, depuis toujours la question politique du théâtre se pose : « *Le débat sur les rapports du théâtre et de la politique est aussi vieux que le théâtre...et que la politique. Dès Aristote, et même bien avant, on en discutait avec les mêmes arguments, les mêmes rengaines qu'aujourd'hui. D'un côté on affirme que l'art est pure contemplation ; de l'autre qu'au contraire l'art donne toujours une vision du monde en transformation : il est donc politique, puisqu'il montre les moyens d'effectuer ou de retarder cette transformation. L'art doit-il éduquer, informer, organiser, influencer, inciter ou être simplement objet de plaisir ?* »¹²⁵

Nous en revenons donc au vieux débat de l'art pour l'art ou de l'art social. Le théâtre-action fait quant à lui, le pari d'un théâtre politique en se donnant pour objectif prioritaire la conscientisation du spectateur.

¹²⁴ Dort, B., 1995, p.95

¹²⁵ Boal, A., 1996, p.81

Mais ce théâtre participe aussi, comme nous l'avons déjà souligné, d'une ambition de changement imprimée dans son approche culturelle. Il prône en effet une culture du changement, de révolution de l'ordre établi, dans le sens d'une rupture du cycle de reproduction des inégalités sociales, politiques et culturelles.

Ce théâtre politique ambitionne un retour au théâtre de la Grèce antique : « *Le théâtre politique de type classique (théâtre à thèses, spectacles de propagandes), n'est plus guère aujourd'hui utilisé, du moins en Europe. Avec le théâtre-action, il retrouve ses racines étymologiques, d'un rapport plus constant et plus lié à la cité (« polis » en grec pour ceux qui insistent) dans son ensemble et dans toutes ces composantes et où, ajoutons- nous, chacun a sa part et entend se retrouver.* »¹. A l'instar des « *festspielen* » abordées dans la partie historique, il recherche une unité, une appartenance à un tout, un art collectif.

Cette volonté politique d'un théâtre de la cité doit néanmoins être confrontée aux changements de l'unité du public (ou du non-public si l'on préfère) auquel le théâtre-action entend s'adresser. Si à l'époque de son implantation celui-ci s'adressait essentiellement à la classe ouvrière, aux travailleurs, participant à certains égards à la perpétuité du mythe d'une classe ouvrière unie et productrice d'une culture prolétarienne, prête à tous les sacrifices pour renverser le pouvoir dominant. Force est de constater que cette unification n'est plus. Or ce théâtre de la cité, qui devrait conduire à emporter les masses à la révolution, repose sur le principe d'une unité.

Bernard Dort soulève cette condition du théâtre politique, et l'utopie actuelle sur laquelle il repose : « *Le malentendu : croire que le théâtre, par sa seule vertu, suffira à ressusciter l'unité là ou celle-ci est rompue. Alors que c'est le contraire qui a été vrai : seule l'unité préalable de la Cité, l'accord profond d'un peuple ou d'une confession, l'intérêt commun d'une classe ont rendu possible ce théâtre-là. [...] Les célébrations dramatiques n'ont pas fondé la Cité grecque. C'est l'existence réelle de celle-ci qui a appelé ces célébrations : la Cité y confirmait à elle-même son unité et sa liberté conquises sur les conflits des hommes et sur la vengeance des dieux.* »¹.

Les créations autonomes ne peuvent donc pas prétendre à l'unification des spectateurs qui seraient entraînés à révolutionner la société. Par contre et c'est en cela qu'il est politique il peut amener une conscientisation des rapports de force s'exprimant au quotidien.

¹²⁶ Biot, P. et al, 1996, p. 159

¹²⁷ Dort, B., 1986, p. 238

3.3 Les ateliers de théâtre-action entre démocratisation et insertion

Nous avons précédemment abordé l'objectif artistique et politique des créations autonomes. Il nous faut dès lors nous attarder aux ateliers mis en place par ces mêmes compagnies et tenter d'en comprendre le sens aujourd'hui.

Nous avons déjà pu définir précédemment ce qu'il fallait entendre par ateliers de théâtre-action, un bref rappel de cette définition s'impose : « [...] *Un spectacle d'atelier est généralement conçu au sein d'une institution qui fait appel à un comédien-animateur lié au réseau de théâtre-action. Les acteurs sont alors des gens comme vous et moi, dont l'activité de comédien est occasionnelle, mais qui ont pris le temps de formuler quelques questionnements sous forme théâtrale et artistique [...] »*¹³¹.

Il nous faut souligner l'intermédiaire que suppose un atelier. C'est une institution, une école, une association, un syndicat, une mutuelle qui fait appel à une compagnie de théâtre-action. La présence de cet intermédiaire a un impact sur le déroulement des ateliers et sur la mise en œuvre des objectifs. Ces institutions représentent les relais extérieurs au théâtre-action et ont une influence sur son intervention. Nous aborderons plus tard l'impact de ces institutions que nous appellerons « relais ».

Il est sans doute significatif que l'avant projet de décret relatif au secteur professionnel des Arts de la Scène définisse le théâtre-action comme « *une pratique théâtrale qui poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées, des objectifs socioculturels* ». Cette définition met, à l'instar de la Circulaire du 6 mars 1984, l'accent essentiel de cette démarche sur les ateliers.

Ensuite, cette définition se base sur un principe de démocratisation culturelle. En effet, nous pouvons constater que l'expression « *culturellement défavorisée* » est réflexive d'une comparaison, d'un jugement de valeurs. Cette définition tend à considérer les personnes auxquelles s'adressent le théâtre-action en rapport avec la culture dite dominante. La logique qui sous-tend cette définition se base sur la fréquentation ou non des théâtres traditionnels pour déterminer si un déficit culturel est présent. Les ateliers de théâtre-action viendraient donc combler cette lacune.

Bien sûr, dans son discours, le théâtre-action rejette cette notion de démocratisation culturelle, estimant que celle-ci tend à imposer d'en haut une culture. Néanmoins, dans la pratique, cette volonté d'accès au théâtre, de démocratisation se fait ressentir.

¹³¹ Le Collectif 1984, 2000, 1.

Sa démarche originelle est empreinte d'une volonté de démocratisation : le théâtre-action entend se rendre vers le non-public des grandes institutions théâtrales. Le choix du public vers lequel le théâtre-action s'est tourné à ses débuts est déterminé également par la non fréquentation des théâtres traditionnels. L'utilisation du terme « non-public » pour désigner le public du théâtre-action est révélatrice de cette démarche de démocratisation. La volonté de pratiquer le théâtre n'émane pas de ce public, c'est le théâtre-action qui a décidé qu'il fallait que ce dernier puisse y accéder d'une façon ou d'une autre.

En outre, s'il ne s'agit pas de faire des participants aux ateliers des comédiens, il y a une volonté de faire pratiquer le théâtre à ceux-là même qui en sont exclu. Cependant, le discours relatif à l'objectif des ateliers manifeste un projet bien plus vaste qu'une découverte de la « chose théâtrale ».

Il faut souligner que les compagnies de théâtre-action ont dû revoir les objectifs des ateliers et ce notamment en raison du déplacement de la question sociale. Ce changement de contexte socio-économique, nous le verrons, a soulevé des enjeux quant aux limites d'intervention des ateliers. Cette évolution conduit aujourd'hui un certain nombre d'animateurs à concevoir les ateliers en terme de reliance sociale, de lien social.

Il conviendra donc de s'interroger sur la possible évolution des ateliers vers un objectif de lien social , d'insertion. C'est pourquoi il nous faut tenter d'analyser la façon dont cette évolution se dessine au travers du déplacement de la question sociale.

L'hypothèse porte ici sur la priorité de l'objectif des ateliers qui s'inscrirait, suite au déplacement de la question sociale dans une dynamique d'insertion (sociale), de réhabilitation du lien social tout en maintenant la spécificité d'action qui est celle du pari de la démocratie culturelle.

3.3.1 les ateliers de théâtre-action au cœur du déplacement de la question sociale

Nous avons déjà pu définir précédemment le déplacement de la question sociale en nous basant sur Jacques Donzelot, la question sociale ne reposerait plus sur l'affrontement entre deux classes, mais bien sur le contraste entre ceux qui sont dans le système de production et ceux qui en sont exclus.

Les objectifs de changements socio-politiques du théâtre-action par et pour des groupes sociaux bien définis (tels que la classe ouvrière) furent inévitablement confrontés au déplacement de la question sociale. Ces changements ont conduits certaines troupes à s'interroger sur leurs objectifs : « *Du besoin fondamental, dans les années 70, de dire, de redécouvrir la parole, de croire en ses effets, on est passé au besoin plus brut, plus désabusé, d'assurer la survie immédiate : les questions du chômage ou du logement par exemple deviennent centrales.[...]. Dès lors le travail théâtral s'articule de plus en plus autour de l'exploration et de la mise en images d'itinéraires personnels [...] même si, à l'issue du travail de création, les interrogations individuelles retrouvent une voix collective et ramène au politique, au social...et à l'universel.* »¹³²

Ce changement de contexte socio-économique a tout d'abord conduit à une remise en question de certaines troupes de théâtre-action quant à leur intervention, au sens de leur démarche.

Certains, notamment la compagnie du Théâtre des Rues, ont, dans un premier temps, mal vécu ce changement, en raison du sentiment de rupture de l'équilibre entre l'art et le social provoquée par le déplacement de la question sociale.

Pour cette troupe le passage d'une critique socio-économique (conditions de travail, privatisation de la plus-value), à des thèmes, selon eux, de l'ordre de l'éthique, soit l'abolition de la peine de mort, le racisme, la contraception, représentait une échappatoire à la lutte contre le capitalisme, « *comme un affadissement de l'action au bénéfice du théâtre. Comme un déséquilibre de cette balance fragile (doit-on dire rivalité ?) ente l'art et le social* »¹³³

C'est à ce niveau que nous constatons, une nouvelle fois, l'enjeu de la position d'intersection du théâtre-action. L'extrait précédent est révélateur de la confusion relative à l'équilibre qu'une telle position suppose. Un équilibre permanent existerait alors entre l'approche sociale, politique et artistique et ce indifféremment du projet de théâtre-action visé.

¹³² Biot P et al, 1996, p. 51

¹³³ Op. cit. , p. 77

Le déplacement de la question sociale a mis en exergue cette confusion. C'est alors que l'on s'aperçoit que cet équilibre n'est pas systématique et n'est pas présent dans l'absolu.

Certaines pratiques, comme les ateliers dont il est question ici, accentuent la démarche sociale et politique. Alors que d'autres, comme les créations autonomes favorisent l'approche artistique et politique. C'est de cette façon que l'équilibre se crée au niveau de l'ensemble du théâtre-action.

On peut aisément s'apercevoir que le public des ateliers de théâtre-action s'est élargi et que cela ne signifie pas pour autant l'abandon des questions politiques, économiques et sociales. Bien au contraire, le processus d'exclusion semble bien plus pernicieux, en raison sans doute qu'il ne s'agit plus d'un rapport de force explosif entre travailleurs et patrons mais d'un processus conduisant les exclus à l'oubli et concernant aujourd'hui une frange plus grande de la population. La question de ce processus d'exclusion est politique.

En revanche, il faut bien reconnaître que le déplacement de la question sociale a conduit à une réorganisation des objectifs et des besoins du public auquel il s'adresse : *« De la rage ouverte, peut-être naïve dans les années 70, on est passé à une colère plus souterraine, qui trouve beaucoup plus difficilement les chemins de son expression. [...] Ce qui alors davantage impulse le processus de création théâtrale en atelier n'est plus tant l'action collective, revendicative, relayée par les organisations officielles que le questionnement individuel, l'expérience particulière, les problèmes relationnels. [...] Les groupes ont moins un but de critique, de contestation qu'un besoin urgent et préalable de reconnaissance et d'intégration sociale. »*¹³⁴

Il est intéressant de s'apercevoir que l'inquiétude des troupes de théâtre-action de s'écarter de la critique socio-économique, de l'approche politique, se fait ressentir lorsque les problèmes posés touchent à des réalités plus individuelles, à des questions de survie et de besoins fondamentaux (tels que la faim, le sommeil conduisant aux problématiques de logement, d'argent). Comme si ces questions, même si, en apparence, de portée individuelle, ne représentaient pas, elles aussi un enjeu politique et social. Est-ce parce que les questions abordées au sein des ateliers ne sont pas directement relatives aux conditions de travail que la critique est moins virulente et moins en rapport avec les conditions socio-économiques des intéressés ?

Il semblerait que le problème réside plutôt dans la diminution des relais « officiels », des intermédiaires, moins réceptifs aux revendications présentes dans les ateliers, que dans le changement des revendications en elles-mêmes.

¹³⁴ Op. cit., 1996, p. 51-52

Mais, cette opposition repose sur une confusion car selon Bruno Vinikas, ce qui a disparu « *ce n'est pas tellement les ouvriers, ni la condition ouvrière, mais le sentiment d'appartenance à une identité collective précise à savoir la classe ouvrière.* » ¹⁴¹

Le fait de prendre en considération cette perte de sentiment d'appartenance en donnant la priorité à l'objectif de lien social ne signifie donc pas l'oubli des ouvriers mais participe à la prise de conscience des changements de la structure de la société.

3.3.2 L'inscription des ateliers de théâtre-action dans la dynamique d'insertion

Nous posons donc l'hypothèse que l'objectif prioritaire des ateliers serait non pas un objectif artistique, de création de spectacles mais bien celui de la réhabilitation du lien social. Cette réhabilitation s'inscrit dans la logique d'insertion.

L'intérêt porté à la priorité de l'objectif des ateliers de théâtre-action n'a pas pour but de donner un avis esthétique sur les spectacles issus d'ateliers ce qui nous enfermerait dans des propos arbitraires. Mais bien de cerner l'axe de cet objectif et non pas la nature de l'activité (en l'occurrence le théâtre) permettant de l'atteindre.

Quant à cet axe, il nous est apparu en termes de réhabilitation du lien social. En effet, nous l'avons souligné, plusieurs animateurs de théâtre-action ont consenti au constat d'un changement relatif aux besoins des participants aux ateliers. Dès lors, les termes de lien social, d'intégration, d'appartenance sonnent comme les pièces manquantes des populations auxquelles ils s'adressent.

Les termes de lien social et d'insertion font référence à l'exclusion sociale, concept intéressant mais dangereux pour qui s'aventure dans ses filets sans le définir.

C'est sans doute pour cette raison que certains se refusent à l'utiliser tout en continuant à faire référence au concept de lien social pourtant inévitablement lié au concept de l'exclusion....ce qui est pour le moins paradoxal.

Il nous faut donc définir ce concept afin de mieux comprendre l'évolution de l'objectif des ateliers et sa tendance actuelle à axer les ateliers sur le lien social et donc sur l'exclusion sociale. Je ne pense pas que ce soit le terme en lui-même qui pose problème mais bien l'utilisation que l'on en fait, pour cette raison il m'a semblé qu'une définition s'imposait.

¹⁴¹ Vinikas B., 1993, p. 15

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la question de l'exclusion sociale. Un article de Serge Paugam¹⁴² nous éclairera sur cette question : « [...]L 'exclusion au sens d'un concept horizon, correspond souvent pour les chercheurs à l'aboutissement d'un processus de relâchement des liens sociaux qui consacre, en réalité, l'inégale aptitude des individus à s'adapter aux mutations accélérées et à affronter la lutte contre tous. »

Cette définition permet de cerner deux dimensions au concept d'exclusion : les inégalités sociales et le relâchement des liens sociaux.

Les inégalités sociales sont le résultat d'un processus : « En se référant à la notion d'exclusion, les chercheurs entendent donc d'abord mettre l'accent sur un mécanisme structurel : il existe dans les sociétés modernes [...] des processus qui aboutissent à l'exclusion d'une partie de la population. Les hiérarchies qu'elles instaurent conduisent des individus ou des groupes, jugés les moins méritants ou les moins aptes, à être privés de reconnaissance et de dignité. [...] »¹⁴³.

Par relâchement des liens sociaux, Serge Paugam¹⁴⁴ entend « Le sentiment que les barrières sociales s'estompent et le brouillage plus ou moins volontaire des statuts sociaux créés par l'Etat providence provoquent une fluidité des identités et, par là-même, une difficulté plus grande des individus à organiser leur existence en fonction des attentes collectives de groupes sociaux déterminés. [...] On peut penser enfin que la « crise » des identités sociales [...] se révèle plus douloureuse pour les catégories les plus modestes, celles en particulier dont la faiblesse des qualifications ne permet pas de s'adapter facilement à l'évolution des techniques et des systèmes culturels ». Serge Paugam ajoute également qu'il faut considérer outre les inégalités objectives, les inégalités subjectives liées au malaise ressenti par la perte des repères identitaires traditionnels.

Au niveau des ateliers, ce sont essentiellement les inégalités subjectives qui sont visées. En effet, si les inégalités objectives sont pointées au cours des ateliers, ceux-ci peuvent difficilement prétendre à une influence directe sur celles-ci. Cependant, à la manière de l'éducation permanente, les ateliers parient sur un transfert de savoirs, de compétences par les participants dans leur vie quotidienne.

Il ne s'agit plus d'intégration sociale s'apparentant à l'idée de normalisation. Selon Jacques Donzelot, cette normalisation consiste à « calibrer l'individu pour le faire correspondre à des exigences sociales »¹⁴⁵.

¹⁴² Paugam, S., 1997, p.129-155

¹⁴³ Op. cit., p.146

¹⁴⁴ Op. cit., p.149

¹⁴⁵ Donzelot, J., 1997, p. 92.

Le théâtre-action n'aurait pas pour but de normaliser, d'intégrer les personnes, ce qui rendrait cette démarche coercitive mais bien de faciliter leur insertion : « *Insérer correspond à l'idée d'un desserrement des exigences collectives pour faire place à l'individu. L'effort est du côté de la société plus que de l'individu.* »¹⁴⁶ C'est dans cette optique que Jacques Donzelot parlera plus volontiers de désaffiliation que d'exclusion car il désigne un processus général et non une action volontaire.

Le concept de réhabilitation du lien social recouvre donc une dimension d'insertion dans le sens d'un desserrement des exigences de la société ainsi qu'une dimension d'inscription citoyenne, politique reposant sur l'établissement d'« *un rapport entre l'individu et la société qui est basé, pour la première fois, sur l'explication des désirs, des aspirations de l'individu, notamment à travers l'idée de projet.* »¹⁴⁷

L'hypothèse portant sur l'objectif de réhabilitation du lien social, postule que les ateliers de théâtre-action mettent l'accent sur la démarche sociale entreprise par le théâtre-action dans son ensemble.

Cette démarche sociale nous l'avons précédemment définie en deux dimensions, d'une part un intérêt pour les groupes sociaux défavorisés, exclus de la participation sociale, politique et culturelle. D'autre part, cette démarche sociale se traduit essentiellement par un intérêt porté sur le quotidien.

Les ateliers de théâtre-action partent donc du postulat que le public auquel il faut s'adresser est un public « désaffilié », exclu et donc privé de reconnaissance et de dignité pour reprendre la définition de Paugam. Exclu de la participation à la construction de la société, de la culture. Exclu par les groupes sociaux, dominants, imposant ses normes, ses valeurs, qui jugent et conduisent d'autres groupes à l'exclusion.

Nous pouvons donc soutenir que la démarche sociale du théâtre-action s'est étendue à ce groupe, sans pour autant nier l'existence des ouvriers, groupe auquel il s'était attaché au départ. Voilà pour la première dimension de la démarche sociale des ateliers de théâtre-action.

Quant à la dimension du quotidien, elle se concrétise tout d'abord par les thèmes abordés au sein des ateliers. Le quotidien des individus est traversé par les rapports de force et les conflits sociaux, ce sont certes les conflits qui font l'objet des créations, mais cette « non-force sociale », réduite au silence par le contexte socio-économique actuel, y trouve surtout la voie de son expression.

¹⁴⁶ Donzelot, J., 1997, p. 92

¹⁴⁷ Op. cit., p.92

La démarche sociale des ateliers, et son approche de lutte contre l'exclusion du système d'une partie de la population par les groupes dominants qui le composent passe dès lors par la réhabilitation ou le renforcement du lien social, on peut parler alors d'objectif d'insertion.

L'insertion sociale est au cœur des politiques actuelles, pourtant les politiques de lutte contre l'exclusion et donc d'insertion sont largement critiquées par le théâtre-action lui-même.

En effet, la critique porte tout d'abord sur l'aspect déresponsabilisant du travail social, ensuite, sur le phénomène de naturalisation lié à l'utilisation abusive du terme d'exclusion. Nous soulevons là un nouvel enjeu, ou paradoxe lié au théâtre-action qui entend à la fois mener une lutte contre l'exclusion tout en rejetant ou se distanciant du travail social. Cette dialectique de distinction, que nous avons souligné par rapport au champ artistique, nous la retrouvons dans le champ social.

Nous pouvons dès lors nous demander comment les ateliers de théâtre-action s'intègrent dans cette politique d'insertion, sont-ils à leur tour pris dans la tourmente paradoxale de ce type de politique ?

Les politiques d'insertion sont bien souvent mises en place dans une optique d'insertion professionnelle, le travail permettrait de définir qui est inséré qui ne l'est pas, il faut donc pallier à ce problème, mais à nouveau, c'est la responsabilité individuelle qui est mise en cause. Ceci explique sans doute la panoplie de formations mise à « disposition » des plus démunis.

Néanmoins, comme le souligne un article sur l'insertion sociale, celle-ci ne peut-être réduite à sa seule dimension professionnelle, « *Dans le champ de l'action sociale, le concept d'insertion déborde le strict problème de l'insertion professionnelle et renvoie à un questionnement sur le lien social. Comme pratique, il recouvre l'ensemble des procédures contractuelles qui visent à rendre plus actif et plus visible l'engagement réciproque entre l'individu et la société* »¹⁴⁸

Cette perception plus vaste de l'insertion permet de mieux cerner la façon dont les ateliers peuvent intégrer cette logique de l'insertion dans leurs activités. Il ne s'agit cependant pas d'une démarche passive, au contraire de certaines pratiques d'insertion remettant l'individu en cause, il s'agit d'interroger la collectivité, et de mettre en exergue les mécanismes d'oppression, pour utiliser un terme plus explicite que celui de l'exclusion.

¹⁴⁸ Dumat, H, 1999, p.76

L'ambition d'insertion des ateliers de théâtre-action prend tout son sens et toute sa particularité par les moyens mis en œuvre. A l'opposé des politiques classiques de l'insertion par l'imposition du travail comme facteur d'insertion, c'est le théâtre et le processus de création qui seraient le média de l'insertion, ce théâtre ne serait pas construit ni imposé mais à faire...

Ces ateliers doivent permettre de réduire cette perte de repères identitaires et les inégalités subjectives qui en découlent et ce en favorisant l'expression des cultures des participants. C'est dans cet esprit que s'exprime la circulaire de 1984 instituant les ateliers de théâtre-action : « [...] *l'objectif essentiel est d'abord et avant tout de valoriser des cultures souvent ignorées, d'en développer l'existence et d'en permettre l'expression* »¹⁴⁹

L'utilisation ici du pluriel pour évoquer la culture permet de comprendre que la revendication d'une reconnaissance de la culture populaire de certains est désuète. En effet, il semble qu'ici la référence à la culture soit liée à une conception anthropologique de celle-ci. Pour Claude Javeau : « *Les anthropologues ont de la culture une tout autre vision. Pour eux, grosso modo, c'est la façon dont on vit, dont s'élaborent les rapports avec le monde, avec les autres, avec la société : ainsi comprise, « culture » s'oppose à « nature ». L'homme être social, est aussi cultivé (ou, si l'on préfère, « cultivé »). En réservant l'appellation culture à ce qui n'était que sa propre façon de concevoir ces divers rapports, la bourgeoisie s'est arrogé très illégitimement un droit qui n'appartient à aucun groupe social isolé.* »¹⁵⁰

En outre, la culture populaire est régulièrement opposée d'une part à la culture de masse et d'autre part à la culture de l'élite. L'opposition culture de masse / culture populaire est, me semble-t-il, dérangeante dans le sens où cette opposition est souvent originaire d'un jugement de valeurs, où l'on oppose des émissions de télévision, des spectacles considérés comme inintéressants à un folklore parfois sur valorisé et jugé comme authentique. Comme le souligne Claude Javeau, cette vision est réductrice : « *Mais voilà, toute la culture de masse n'est pas France-Dimanche et Guy Lux. Malheureusement, dans la culture des masses, tout ce qui n'est pas réductible à ces exemples est maintenant de plus en plus annexé par les intellectuels.* »¹⁵¹

Rejeter la culture de masse sans porter une réflexion avec les participants des ateliers sur leur rapport avec cette dernière, représente à mon sens, un risque d'occultation de ce même quotidien, de ce rapport à la société que le théâtre-action entend mettre en question au travers des ateliers.

¹⁴⁹ Circulaire du 6 mars 1984, Approche Générale, § 2

¹⁵⁰ Javeau C., 1974, p. 92

¹⁵¹ Op. cit., p. 45-46

Les pratiques artistiques s'imprégnant de la dynamique d'insertion ont, en effet, comme le souligne un ouvrage consacré à cette thématique, une conception anthropologique de la culture : « La culture, c'est ce qui est construit, et qui permet donc de se situer face aux modèles opposés, [...] il est donc logique que la culture soit mise à contribution dans les pratiques d'insertion sociale, qui, au sens anthropologique du terme, signifie trouver une place au sein d'une culture. »¹⁵²

L'approche sociale des ateliers est donc bien de s'adresser à un public en rupture avec la société, dans le sens où les aspirations de ces groupes ne sont pas entendues, ne sont pas prises en compte.

3.3.3 Le goût de la cité comme démarche politique des ateliers

L'une des dimensions de la réhabilitation du lien social est celle de l'inscription citoyenne, selon Donzelot, nous l'avons vu, cette inscription citoyenne participe aux politiques d'insertion basée sur un référent démocratique tenant compte de plus en plus de l'individu en tant que tel.

Néanmoins, si les animateurs des ateliers font référence au lien social, un enjeu de taille se fait ressentir. L'apparition de la notion d'insertion est significative, comme nous l'avons souligné, d'un intérêt de plus en plus poussé pour l'individu. La société se doit de contribuer à la réalisation des projets individuels, par la réquisition des désirs et des aspirations. La percée de plus en plus profonde de l'individualisme s'en ressent. Or, le théâtre-action se refuse à cet état de fait et se distancie donc par là de cette logique d'insertion dans sa dimension individualiste, visant uniquement un épanouissement personnel.

Si le travail des ateliers est bien de rétablir un rapport entre l'individu et la société, nous pouvons constater que ce rétablissement ne se fait pas sans remise en question de la société elle-même.

Il ne s'agirait pas, comme c'est souvent le cas dans la pratique de l'insertion, de mettre l'individu en cause en cas d'échec de l'insertion (en terme d'handicap individuel). Le chemin poursuivi prendrait une autre direction, l'objectif politique des ateliers serait de démontrer que de situations individuelles « d'exclusion » sont aussi le fruit de mécanismes sociaux, collectifs qui devraient être contrées par une stratégie elle-même collective.

¹⁵² Bernard J-L et al, 2001, p.7

Conclusion

Le théâtre-action se conçoit souvent comme « le théâtre de la crise ». Il dévoile comme il peut les conflits, le fossé toujours plus grand entre ceux qui détiennent le pouvoir et les autres qui le subissent. Il tente aussi de mettre au grand jour les enjeux du champ théâtral traversé par ces crises.

Aujourd'hui pourtant, le théâtre-action est en quête de sens, confronté à ses propres limites d'intervention, il est aussi en crise et pas seulement le théâtre de la crise. La perte plus ou moins importante de partenaires, un public changeant au gré du temps, l'individualisme sont autant d'éléments qui propulsent le théâtre-action au cœur de cette crise.

La relation conflictuelle qu'il entretient parfois avec les différents champs dans lesquels il intervient, pourra être dépassée lorsque le théâtre-action acceptera qu'il a lui aussi des limites, qu'il ne peut à lui seul changer le monde.

En effet, le conflit qui l'oppose parfois aux domaines artistique, social et politique pourra être résolu par une reconnaissance de sa part de ces différents champs. En contestant parfois à outrance le domaine social pour son aspect déresponsabilisant, le politique pour son caractère distant de la population, le champ artistique pour son élitisme, il se coupe lui-même des intervenants qui légitiment son existence et avec lesquels, en reconnaissant leurs apports, il pourrait poursuivre une action théâtrale constructive.

Nous avons pu tout au long de ce mémoire relever les confusions, les ambiguïtés parasitant les débats engagés portant sur les limites d'intervention de ce théâtre afin d'enrayer cette crise. La revendication inconditionnelle d'une reconnaissance artistique sans définition préalable du projet concerné, l'écueil populiste de certains véhiculé par un discours passéiste sur le mythe d'une culture populaire, le manque de prise en considération des changements socio-économiques de notre société, la croyance absolue en la création par tous, en la faculté libératrice et unificatrice du théâtre, en la spontanéité, sont autant de paradoxes compromettant la mise en œuvre constructive de ces débats.

Le théâtre-action a pourtant un avenir certain tant dans son approche sociale, politique qu'artistique mais cet avenir est différent de son approche originelle.

Il a le mérite, et ce depuis sa naissance, de mettre en évidence l'élitisme du pouvoir dominant et sa dictature culturelle. Il est en effet tout à son honneur de sanctionner la dichotomie loisirs-travail réduisant la culture à son plus simple appareil.

Cette réduction abusive est dénoncée par Claude Javeau : « L'erreur consiste évidemment à ne définir les éléments de cette culture qu'à travers les activités de loisirs. On procède de cette manière à la réduction du concept de culture lui-même. [...] Toutes les activités de la vie s'inscrivent dans un cadre culturel donné. »¹⁶³.

Sa conception anthropologique de la culture et sa volonté de sortir le théâtre des lieux consacrés, amènent le théâtre-action à percevoir la culture hors de l'emprise de la sphère des loisirs, qui est contrôlée par la classe dominante.

Ensuite, le théâtre-action peut apporter, à condition qu'il accepte de concevoir aussi ses ateliers en terme d'insertion, un souffle nouveau aux pratiques de l'insertion parfois désuètes car centralisées sur l'unique valeur du travail. Il montre avec force d'inventivité et de créativité que seule la démocratie culturelle peut insuffler un sens à ces pratiques.

Enfin, la distinction entre les ateliers de théâtre-action et les créations autonomes des compagnies qui a traversé ce mémoire, prend tout son sens quand on s'aperçoit de la liaison présente entre ces deux pratiques. Cette liaison ne pouvait apparaître qu'en distinguant ces deux activités, en mettant en évidence leur différence d'objectif, leur priorité d'action.

Les créations autonomes ont une priorité théâtrale tout en proposant une conception politique du théâtre.

L'enrichissement primordial de cette liaison entre créations et ateliers est que les créations autonomes, même si elles représentent le point de vue subjectif des comédiens sur le thème socio-politique abordé, sont alimentées par l'expérience acquise par les comédiens au cours de l'animation des ateliers. Les ateliers permettent d'adopter une écoute active des conflits, des rapports de force que vivent, au quotidien, les participants aux ateliers.

En tant que théâtre politique au sens d'une conscientisation, en se préservant des travers d'un théâtre moralisateur, les créations autonomes ont alors leur place au sein du champ théâtral.

Grâce à cette liaison, elles emportent avec elles un peu des ateliers dans l'espace artistique, en transmettant le vécu des comédiens-animateurs acquis lors des ateliers.

Le développement du sens critique des participants aux ateliers grâce à leur reconnaissance en tant que sujet créatif jette les bases nouvelles d'une relation démocratique entre l'individu et la société. Ainsi, les ateliers ont un rôle à jouer dans le champ qui est le leur, celui du social et du politique.

¹⁶³ Javeau, C., 1974, p. 73

A la façon des créations autonomes, les ateliers sèment, dans le domaine social et politique, un peu d'essence des créations autonomes. Ainsi répandue, elle permet d'ouvrir les perspectives du théâtre, de croire en l'existence d'autres formes théâtrales que celles imposées d'en haut.

Cette liaison conçue sous cet angle, permet alors d'affirmer sans équivoque que le théâtre-action est au croisement de l'art et du social. De ce point de vue la position d'intersection du théâtre-action vaut la peine d'être défendue.

Bibliographie

LIVRES

ARCQ, E.

Regards croisés sur l'éducation permanente. Bruxelles, EVO, 1991.

BERNARD, J.-L., dir.

Création artistique et dynamique d'insertion. Colloque transnational. Paris : L'Harmattan, 2001.

BIOT, P., dir.

Théâtre-action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences. Cuesme : Editions du Cerisier, 1996.

Le théâtre d'intervention aujourd'hui. Louvain-La-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2000.

BOAL, A.

Théâtre de l'opprimé, Paris : La Découverte, 1996.

BOURDIEU, P.

Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris : Seuil, 1992.

DELTENRE, C.

Le théâtre-action en Belgique, Bruxelles : Cahiers JEB, 7/1978.

DORT, B.

Théâtres. Essais, Paris : Seuil, 1986.

Le jeu du Théâtre. Le spectateur en dialogue, Paris : P.O.L., 1995.

DUMAT, H.

La démarche d'insertion et l'aide aux familles fragilisées : un enjeu pour l'action éducative en milieu ouvert, in *Qu'est-ce que l'insertion ? Entre pratiques institutionnelles et représentations sociales.*, Loriol, M. (dir.), Paris : L'Harmattan, 1999., p.75-86

HASKELL, F.

Art et Société. In *Art et Société*, Vander Gucht, D.(dir.), Bruxelles : Les Eperonniers, p.15-35, 1989.

HICTER, M.

Pour une démocratie culturelle, Ministère de la Communauté française et Fondation Marcel Hicter, 1980.

JAVEAU, C.

Haro sur la culture. Bruxelles : Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1974.

La société au jour le jour. Ecrits sur la vie quotidienne. Bruxelles : De Boeck Université, 1991.

PERIN, A.-F.

Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940), Bruxelles : Cahiers JEB, 5/1979.

PIRSON-DE CLERCQ, J. et PIRSON, R.

L'animation socio-culturelle, espace d'affrontement idéologique, Bruxelles : LABOR, 1977.

REVUES (ARTICLES)

ARON, P. et DUPONT, D.

Notes sur « la littérature prolétarienne » en Belgique (1918-1940), in Cahiers Marxistes n°58, 1979, p. 28-45.

ARON, P.

A propos de théâtre-action, in Rue des Usines N°30-31, Artistes en ateliers, avis aux amateurs, 1996, p. 139-141.

BERLING, P.

Le théâtre militant en Belgique francophone de 1970 à 1980, in Rue des Usines n° 6-9, *Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980*, 1981, p.250-355.

CAHIERS MARXISTES

Le théâtre-action, comment ? Pourquoi ?, in Cahiers Marxistes n°127-128, 1984, p. 34-46.

CENTRE DE THEATRE-ACTION

Cahier des productions du théâtre-action, Centre du Théâtre-Action, n°8, 2002.

Théâtre-action, théâtres en mouvement. Le répertoire, Centre du Théâtre-Action, octobre 2000.

COLLECTIF 1984

Elever le théâtre à la hauteur de la vie ou quelques réflexions sur notre conception du théâtre-action, in Hors-scène, n°7, 2000, p. 2-3

DEVILLEZ, V.

Du mouvement de jeunesse au théâtre d'action : le chœur parlé et le Parti Ouvrier Belge, in Rue des Usines, n°34-35, *Entre poésie et propagande. Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique*, 1997, p. 59-88.

JAVEAU, C.

Haro sur la culture. Bruxelles : Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1974.

La société au jour le jour. Ecrits sur la vie quotidienne. Bruxelles : De Boeck Université, 1991.

PERIN, A.-F.

Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940), Bruxelles : Cahiers JEB, 5/1979.

PIRSON-DE CLERCQ, J. et PIRSON, R.

L'animation socio-culturelle, espace d'affrontement idéologique, Bruxelles : LABOR, 1977.

REVUES (ARTICLES)

ARON, P. et DUPONT, D.

Notes sur « la littérature prolétarienne » en Belgique (1918-1940), in Cahiers Marxistes n°58, 1979, p. 28-45.

ARON, P.

A propos de théâtre-action, in Rue des Usines N°30-31, Artistes en ateliers, avis aux amateurs, 1996, p. 139-141.

BERLING, P.

Le théâtre militant en Belgique francophone de 1970 à 1980, in Rue des Usines n° 6-9, Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980, 1981, p.250-355.

CAHIERS MARXISTES

Le théâtre-action, comment ? Pourquoi ?, in Cahiers Marxistes n°127-128, 1984, p. 34-46.

CENTRE DE THEATRE-ACTION

Cahier des productions du théâtre-action, Centre du Théâtre-Action, n°8, 2002.

Théâtre-action, théâtres en mouvement. Le répertoire, Centre du Théâtre-Action, octobre 2000.

COLLECTIF 1984

Elever le théâtre à la hauteur de la vie ou quelques réflexions sur notre conception du théâtre-action, in Hors-scène, n°7, 2000, p. 2-3

DEVILLEZ, V.

Du mouvement de jeunesse au théâtre d'action : le chœur parlé et le Parti Ouvrier Belge, in Rue des Usines, n°34-35, Entre poésie et propagande. Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique, 1997, p. 59-88.

DONZELOT, J.

Le déplacement de la question sociale, in *Société et Représentations* n°5, 1997, p. 87-95.

FONDATION JACQUES GUEUX

Entretien avec Fernand Piette sur le théâtre prolétarien, in *Rue des Usines* n°6-9, *Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980*, 1981, p. 26-29.

Entretien avec Gaston Vernailen, in *Rue des Usines* n°6-9, *Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980*, 1981bis, p. 30-33.

GOURDON, A-M

Animation / Création : réelle querelle ou querelle de mots ?, in *Cahiers Marxistes* n°60, 1987, p. 79-86.

HERREMANS C.

Le théâtre militant de 1960 à nos jours, in *Revue de l'institut de Sociologie*, 1-2, *Le théâtre belge de langue française*, Deldime R. (dir.), 1983, p. 145-163

KALISZ R.

Le Plan De Man en chœurs parlés, in *Rue des Usines* n° 6-9, *Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980*, 1981, p. 160-161.

De la libération à la mort de Staline, in *Rue des Usines* n° 6-9, *Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980*, 1981bis, p.220-225.

A propos du « Collectif Brecht », in *Rue des Usines* n° 36-37, *Quoi de neuf l'Utopie?*, 1996/1997, p. 63-74

PAUGAM S.

L'exclusion : généalogie d'un paradigme social, in *Sociétés et représentations* n°5, 1998, p. 129-155.

PELS, A.

« Wir », un festspiel socialiste, in *Rue des Usines* n° 6-9, *Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980*, 1981, p.54-59.

PIGEON, J.

De 1945 à 1960 : la mise en place des structures du système théâtral, in *Revue de l'institut de Sociologie*, 1-2, *Le théâtre belge de langue française*, Deldime R. (dir.), 1983, p. 19-35.

De 1970 à nos jours : la rupture du Jeune Théâtre modifie le champ théâtral, in *Revue de l'institut de Sociologie*, 1-2, *Le théâtre belge de langue française*, Deldime R. (dir.), 1983, p.52-71.

Mouvements alternatifs au théâtre dominant : le(s) Jeune(s) Théâtre(s)., in *Revue de l'institut de Sociologie*, 1-2, *Le théâtre belge de langue française*, Deldime R. (dir.), 1983, p. 72-81.

REA, A

Le piège de l'exclusion sociale, in Rue des Usines n°20-21-22, Exclusion Sociale, 1993, p. 19-28.

SIMON, A.

Théâtre occidental. Crise et perspectives, in Encyclopédie Universalis.

VINIKAS, B

Exclusion sociale ou confusion politique ?, in Rue des Usines n°20-21-22, Exclusion Sociale, 1993, p. 10-18

Mémoire

FISCHER, D.

Le théâtre-action en Belgique francophone, U.L.B., Faculté de philosophie et lettres (journalisme et communication), 1986.

Conclusion

Le théâtre-action se conçoit souvent comme « le théâtre de la crise ». Il dévoile comme il peut les conflits, le fossé toujours plus grand entre ceux qui détiennent le pouvoir et les autres qui le subissent. Il tente aussi de mettre au grand jour les enjeux du champ théâtral traversé par ces crises.

Aujourd'hui pourtant, le théâtre-action est en quête de sens, confronté à ses propres limites d'intervention, il est aussi en crise et pas seulement le théâtre de la crise. La perte plus ou moins importante de partenaires, un public changeant au gré du temps, l'individualisme sont autant d'éléments qui propulsent le théâtre-action au cœur de cette crise.

La relation conflictuelle qu'il entretient parfois avec les différents champs dans lesquels il intervient, pourra être dépassée lorsque le théâtre-action acceptera qu'il a lui aussi des limites, qu'il ne peut à lui seul changer le monde.

En effet, le conflit qui l'oppose parfois aux domaines artistique, social et politique pourra être résolu par une reconnaissance de sa part de ces différents champs. En contestant parfois à outrance le domaine social pour son aspect déresponsabilisant, le politique pour son caractère distant de la population, le champ artistique pour son élitisme, il se coupe lui-même des intervenants qui légitiment son existence et avec lesquels, en reconnaissant leurs apports, il pourrait poursuivre une action théâtrale constructive.

Nous avons pu tout au long de ce mémoire relever les confusions, les ambiguïtés parasitant les débats engagés portant sur les limites d'intervention de ce théâtre afin d'enrayer cette crise. La revendication inconditionnelle d'une reconnaissance artistique sans définition préalable du projet concerné, l'écueil populiste de certains véhiculé par un discours passéiste sur le mythe d'une culture populaire, le manque de prise en considération des changements socio-économiques de notre société, la croyance absolue en la création par tous, en la faculté libératrice et unificatrice du théâtre, en la spontanéité, sont autant de paradoxes compromettant la mise en œuvre constructive de ces débats.

Le théâtre-action a pourtant un avenir certain tant dans son approche sociale, politique qu'artistique mais cet avenir est différent de son approche originelle.

Il a le mérite, et ce depuis sa naissance, de mettre en évidence l'élitisme du pouvoir dominant et sa dictature culturelle. Il est en effet tout à son honneur de sanctionner la dichotomie loisirs-travail réduisant la culture à son plus simple appareil.