

## **UN THÉÂTRE AUX ORIGINES DU DIALOGUE PUBLIC :** **Hypothèse d'une pratique culturelle de la démocratie**

### **Un dialogue public comme une répétition avant la démocratie**

Dans le domaine théâtral le siècle dernier a vu fleurir un nombre impressionnant d'expressions destinées à identifier une démarche de création théâtrale reliée à la réalité concrète des gens – du peuple – dans un temps et un espace donnés : théâtre politique, populaire, épique, social, prolétarien, vérité, documentaire, authentique, utile, de quartier, pédagogique, activiste, de l'opprimé, de la réalité, de conscientisation, communautaire, d'intervention, théâtre-action...

Face à la société du spectacle, des jeux électroniques, et du divertissement de masse où nous baignons, cette surqualification décrit-elle des dimensions spécifiques de l'art dramatique contemporain, ou serait-elle davantage le signe que le théâtre tout court aurait, aux yeux des gens, perdu une vertu primordiale d'éveil et d'interpellation : un dialogue public comme une répétition de la démocratie?

Cette question traduit une inquiétude sur le sens du théâtre aujourd'hui et en entraîne une autre plus anecdotique : «*Pourquoi théâtre-action alors que ce que vous faites est aussi du théâtre et que le théâtre c'est aussi tout ce que vous faites*». Autrement dit : «*Tout théâtre n'est-il pas action?*»

### **1977 en Communauté française de Belgique : une nouvelle politique du théâtre**

Bref retour sur un passé plus proche. Lorsque le 22 juin 1977, quatre compagnies<sup>2</sup>, créent un premier mouvement du théâtre-action<sup>3</sup>, les objectifs, d'emblée relativement élaborés et ambitieux, s'inscrivent dans un projet politique d'une nouvelle relation entre le théâtre et les milieux populaires.

Il s'agit de «*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; de permettre aux groupes défavorisés de se réappropriier un langage pour faire entendre leurs problèmes et leurs options communes*».

Au début des années 1985, les compagnies sont dix, les créations se sont multipliées, effectivement proches du monde des travailleurs en lutte – ils sont encore nombreux à l'époque – et des associations militantes. Aux propos des milieux spécialisés (ce n'est pas du théâtre puisque c'est de la lutte politique et sociale), ils opposent : c'est en effet de l'animation, de l'éducation, de la politique... Et c'est du théâtre...<sup>4</sup> L'expression théâtre-action qui identifie le Mouvement se brandit comme un étendard.

Le combat mené ensuite pour faire reconnaître le théâtre-action comme partie intégrante de l'art dramatique professionnel, justifiait encore davantage que, par-delà les lignées du théâtre populaire ou

épique ou politique, l'on cherche en quoi cette démarche n'est pas un accident récent dans l'histoire du théâtre mais qu'elle tire ses fondements de son essence même et de ses origines premières.

### **Un théâtre d'expérimentation du dialogue public**

Les propos qui suivent sont tirés d'un avant-propos pour un projet de publication né à l'occasion de rencontres théâtrales en Inde, Afrique et Amérique du Nord. Rien ne me prédisposait à théoriser sous ces latitudes, sinon la nécessité de parler avec ces amis lointains de ce qui se faisait couramment en Communauté française. Ils trouvaient dans le théâtre-action les traces de formes très anciennes d'expression populaire des enjeux de société. Ils y voyaient les éléments propices à la naissance puis au développement d'un débat public original d'essence démocratique.

Ces discussions du bout du monde retrouvaient dans différentes cultures, des formes anciennes le plus souvent oubliées ou étonnamment négligées de ce théâtre d'expérimentation du dialogue public. Nous découvrons aussi que le théâtre, bien avant de porter ce nom<sup>5</sup>, comblait en même temps le fossé séparant le sens du sacré – réponse aux inquiétudes existentielles devant les mystères du monde – de la recherche de la représentation de l'ici et de maintenant.

Le discours théâtral nous apparaissait progressivement comme une métaphore du réel où l'espace qui lui était conféré se présentait quasi systématiquement comme une représentation inconsciente des espaces et modes de vie réels, et de la structure d'une communauté. Par exemple les esclaves, à l'origine du kotèba, avaient droit à une journée d'expression dans l'année. De même, les femmes étaient totalement absentes de la scène, dès lors qu'elles l'étaient des structures de pouvoir dans l'organisation sociale. Mais, groupées dans le public, elles n'y restaient pas silencieuses...

### **Brèves remontées aux origines du théâtre<sup>6</sup>**

#### ***Janvier 1998, à trente kilomètres de Pune, Etat du Maharashtra, Inde.***

Une cour en gradins, à la tombée du jour, entre trois blocs de trois étages, comme il en pousse de partout dans ces anciennes campagnes, de part et d'autre de la grand-route, artère de bruit nuit et jour en mouvement. Nous sommes assis sur le banc de pierre et alors que le soleil se couche, commence, donné par un groupe de paysans de la montagne proche, le Sanghatna Garip Dongari, un spectacle qu'ils ont intitulé *Le gouvernement fait de la politique, le peuple court à sa mort*.

Sur le côté de l'estrade où le spectacle a pris son rythme, les paysans débattent de la récente installation d'une industrie minière, qui a accaparé toutes les eaux des mini-barrages en amont, laissant leurs champs asséchés : depuis quatre jours plus une goutte d'eau n'arrive au robinet du village. Au bas de l'estrade, un petit groupe musical accompagne la progression dramatique. Un propriétaire industriel, interpellé par les villageois, demande l'assistance d'un dieu pour le sauver de la colère populaire. Le tableau se déroule maintenant au beau milieu de l'espace scénique.

Il en sera ainsi jusqu'à l'issue dramatique; les villageois en bordure du jeu, le chœur au bas de l'estrade, les dieux et les maîtres au milieu. Sauf à la fin, lorsque, dans une prudente approche, les paysans se saisissent du dieu car «*un tel dieu doit être mis sous contrôle, lui qui mange à tous les râteliers*»<sup>7</sup>. Mais c'est en bas, sur les marges de la scène, que se préparent la résistance et l'action.

J'apprends que les paysans de cette région entretiennent un commerce permanent avec leurs dieux et que leur représentation sur scène – rien moins que caustique – était une des constantes du nanghastna, une très ancienne forme théâtrale agissant comme une métaphore de la vie quotidienne.

Ce moment théâtral à Pune induisait une hypothèse, à vérifier : le théâtre a pu naître à partir du moment où dans une communauté quelque peu structurée, commence à faiblir l'angoisse très concrète du lendemain, et que l'esprit curieux et fondamentalement anar-chique de l'être humain le pousse à mettre en question une situation qui le perturbe ou l'insatisfait. Une remise en question qui peut être le début d'un refus contre ce qui, semblant inexorable, ne procède que de l'action humaine et peut donc être contesté.

Est-ce trop d'imaginer que, dans ces communautés, quelques audacieux anonymes surgissent pour remettre en jeu – et offrir au débat – des situations vécues, en se cachant peut-être derrière des masques, des symboles animaliers, des danses – très parlantes pantomimes – et le rire? Le théâtre aurait commencé à exister comme un dévoilement, une parodie, dans sa double signification de burlesque dionysiaque et, étymologiquement, de passage et de l'action de paraître en public<sup>8</sup>.

L'histoire du théâtre, celle que l'on enseigne, commence généralement au moment où, formalisé et structuré, il devient un instrument que cherchent à s'approprier les forces dominantes de la société. Heureusement, les fondements du théâtre (hypothèse), sa nature (certitude mais pas nécessairement constante), vont sans cesse le tirer hors de ce piège.

Le théâtre, art premier naît très tôt au cœur des premières communautés : sans aucune base écrite assurément, mais est-ce pour autant une hypothèse à rejeter<sup>9</sup>? Dans le domaine culturel, l'absence de preuve n'est pas une preuve contraire. Aujourd'hui encore cette création théâtrale subit à peu près partout un même genre de marginalisation, d'isolement voire de contrainte. Le poids des a priori culturels, des tabous artistiques, ne pèse pas que sur les formes ou le contenu. Le plus destructeur pesant davantage encore sur sa reconnaissance, et conduit, dans le passé comme aujourd'hui, à l'interdiction ou l'absence de trace officielle donc écrite et persistante. Cette amnésie qui est aussi la résultante du caractère oral initial du théâtre ne doit pas nous empêcher d'imaginer qu'avant de se structurer, de se formaliser, de se professionnaliser, le théâtre a forcément dû s'inventer.

### ***Mars 1998, Ouagadougou, Burkina Faso.***

Au *Pays des hommes intègres*, le Festival du théâtre pour le Développement se prête tous les ans à montrer l'inventivité théâtrale africaine. Parfois le temps s'arrête à l'ombre de quelques arbres et l'on parle. Devant des amis africains burkinabés ou venus du Tchad, de Côte-d'Ivoire, du Togo, du Bénin, ou du Nigeria, je présente mon intuition d'un théâtre né dans les villages, sans référence à l'une ou l'autre civilisation, mais comme une hypothèse valable pour tous les êtres humains. Au cours des deux heures qui suivent, heures historiques, mes amis me dénombrent plus de cinq exemples qui remontent aux temps d'avant l'Histoire officielle.

Les « revenants » est un exemple tchadien : lorsqu'un événement difficile à régler survient dans le village, certains membres de la communauté se retirent dans la forêt proche et jouent et rejouent sans cesse la situation jusqu'à trouver une solution qu'ils reviennent jouer devant le village.

Au Nigeria, l'egun est une forme théâtrale, soutenue par des masques et des accoutrements qui, bien avant la Grèce antique, amenait la population dans une autre vision d'événements locaux, comme une catharsis communautaire. Au Mali, au Burkina Faso, au Niger, les marionnettes se faisaient les porte-paroles des villageois, avec un sens critique qui aujourd'hui encore maintient leur popularité.

Quelqu'un cita le kotèba au Mali et sa nouvelle vitalité aujourd'hui au service du théâtre utile. Quelqu'un nomma le joruba – dont j'ai appris ensuite combien il a influencé le théâtre noir en Amérique du nord – qui serait issu du rite, sans pour autant l'être du sacré. En effet, pourquoi les rites ne seraient-ils pas issus du jeu, public et anonyme, qui donne à voir des situations et des forces qui les régissent?

Evidemment s'il se confirmait, même partiellement, cet autre versant du théâtre donnerait au peuple assemblé un rôle historique de nature démocratique que l'on n'a pas coutume de lui attribuer. De fait, en dix mille ans d'histoire les processus de rejet ou d'ignorance de la parole populaire ont très peu varié... Quoi qu'il en soit, c'est pourtant sur les bases de ce théâtre d'avant l'histoire officielle que se sont progressivement greffées les règles chargées de juguler le chaos de l'inventivité et de critique des gens de rien ou de peu.

Et dans la foulée, d'imposer des normes artistiques assurant un cordon de sécurité dans les représentations symboliques des pouvoirs établis.

### **Retour aux sources pour le théâtre-action**

Ces retours aux sources possibles du théâtre peuvent-ils être reliés aux fondements implicites des théâtres contemporains aux intitulés multiples quand ils donnent à jouer et mettent en lumière des situations d'aujourd'hui par les gens qui les subissent? Ce que le titre de cette contribution présente comme une pratique culturelle de la démocratie.

Sans cette liaison en effet, et même lorsqu'on lui rappelle fraternellement ses antécédents de théâtre ouvrier, d'agit-prop et autres dimensions d'éducation populaire, le théâtre-action – comme les autres mouvements et démarches théâtrales de même nature – pourrait être décrit comme un phénomène limité, dont l'émergence, le développement et la disparition seraient liés à des situations sociales de la seule histoire industrielle et capitaliste.

Si le poids des a priori culturels pèse sur les formes ou le contenu comme sur la reconnaissance du théâtre-action, il pèse encore davantage sur le droit de chacun à participer à la construction de sa culture, et par elle à l'invention critique du monde où il vit. Or, c'est à cette pratique d'une culture démocratique que le théâtre-action donne corps et exige reconnaissance.

Il s'appuie pour cela sur deux dimensions proprement théâtrales offertes à la créativité des gens.

***Le temps non linéaire où hier peut se rejouer*** : le théâtre a pu se concevoir dès lors qu'une communauté a compris que le temps n'était pas linéaire, et qu'il pouvait se rejouer. Rejouer, revivre, représenter des personnages, des situations. Si l'on pouvait remonter le temps, sans doute pourrait-on aussi le projeter. Mais alors pourrait-on peut-être aussi imaginer et préparer le futur ou du moins l'anticiper. Et dans ce but, interroger le présent et le passé, les mettre en lumière, en images, en questions, en perspectives, se conçoit comme une résistance au destin, une farce faite aux dieux et à ceux qui s'en habillent.

***Le théâtre comme art de la métaphore continuée*** : la métaphore, que traduit dans toutes les civilisations un nombre impressionnant d'aphorismes, d'allégories et de proverbes, constitue un mode des plus populaires de la pensée symbolique. Elle génère des images parlant au-delà des mots qui la constitue, et joue et se joue de ce qui ne peut se dire, comme la poésie chante.

L'art de la métaphore est profondément vivant et vécu dans la culture populaire *«qui prend toujours racine dans les expériences, les mémoires et les traditions des peuples (...) liées aux espérances, aux aspirations et aux tragédies d'une localité donnée (...) intégrant les scénarios qui font partie des pratiques et des vécus quotidiens de gens vivant dans une région donnée»*<sup>10</sup>. L'usage de la métaphore est l'une de ces richesses d'expression qui conduit au processus de création théâtrale, entreprise permanente de

transport du sens propre – signification littérale du mot métaphore – des choses de la vie à leur sens général figuré sur scène.

### **Postulat pour reconnaître au théâtre un statut de premier dialogue public**

Une collectivité ayant dépassé le temps de l'angoisse de la survie se construit ses modes de critique publique des injustices ou des abus que génèrent ses formes excessives d'organisation de l'ordre social, dès lors que la permanence de la communauté paraît acquise, et que se vivent moins impérieusement les normes de cohésion que le besoin de progression vers plus de justice et d'égalité, exigeant des formes de dialogue public auquel peuvent prendre part tous ceux qui en sont les victimes.

C'est dans cette exigence qu'il me plaît de penser la naissance du premier théâtre et que naîtra plus tard la démocratie.

Auteur : Paul Biot

Extrait de l'ouvrage collectif

« **THÉÂTRE-ACTION DE 1996 À 2006. Théâtre(s) en  
résistance(s)** »

Editions du Cerisier - 2006