

UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

UFR d'Etudes Théâtrales

**Pour une redéfinition de l'action culturelle et artistique
à l'aune de l'étude de la pratique du théâtre-forum.**

Mémoire préparé sous la direction de

M. Daniel URRUTIAGUER

Par

Sara ROGER

Année Universitaire 2010-2011

S. Roger

N° étudiante : 20505701

69 rue d'Hauteville

75010 PARIS

Tél. : 06 75 58 96 81 – courriel : sara-roger@hotmail.fr

Caminante, son tus huellas
El camino, y nada más;
Caminante, no hay camino,
Se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
Y al volver la vista atrás
Se ve la senda que nunca
Se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.

Antonio Machado, *Proverbios y Cantares*

Toi qui marches,
Les traces de tes pas sont ton seul chemin;
Toi qui marches, il n'y a pas de chemin,
Le chemin se fait en marchant.
C'est en marchant que se fait le chemin
Et en regardant derrière toi,
Tu vois le sentier
Que jamais plus tu ne fouleras.
Toi qui marches, il n'y a pas de chemin,
Mais rien que des sillons dans la mer.

« C'est simple, c'est très simple, mais ce n'est pas si simple : c'est le début.
Le poète espagnol Antonio Machado disait :
'Caminante, no hay camino : se hace camino al andar.'
Alors marchons ! »

Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'opprimé*. p. 304

« J'ai parlé de la naissance du théâtre tupi-guarani, au Brésil, du sorcier qui crée l'enchantement de toute la société. Il la précède dans un événement esthétique et de nature religieuse qu'il crée avec elle. Il la conduit parce qu'il en maîtrise les techniques. Mais son objectif, son but, est que la société participe, soit productrice d'une recherche commune : comment convaincre les dieux féroces de ne plus l'être. Le sorcier métamorphose la société tupi-guarani en sorcière. Une mue identique doit se produire grâce à l'artiste : il doit enchanter les spectateurs, les produire artistes. Pas en sorcier en ce sens que le sorcier imagine le monde inconnaissable, mais en artiste qui pense le monde connaissable. Si l'enchantement est différent, l'idée est semblable. Créer de l'enchantement de tous, pas seulement de quelques élus. C'est un processus, pas seulement une théorie.¹ »

C'est cette fascination pour le théâtre tupi-guarani qui mène le dramaturge brésilien Augusto Boal à quitter son travail de mise en scène, pour commencer, à la fin des années 1960, à s'engager dans la création de nouvelles formes théâtrales, qu'il regroupera après coup sous l'appellation « Théâtre de l'Opprimé ». Parmi ces nouvelles formes marquées par la volonté de faire du spectateur un acteur du spectacle auquel il assiste, et d'en faire ainsi le producteur de son propre enchantement, on compte le théâtre-forum, introduit en France en 1977 par Augusto Boal lui-même, habitué alors du Festival de Nancy.

Cette pratique novatrice conquiert assez vite l'attention de comédiens issus du théâtre politique – Théâtre de l'Aquarium, Théâtre du Bonhomme Rouge, Troupe Z. La Grande Cuillère, etc. – dans un contexte de progressive disparition du théâtre militant en France. Mais si, dans un premier temps, c'est justement pour le système idéologique très orienté sur lequel il repose que le théâtre-forum suscite la curiosité de certains, c'est aussi pour cette même raison qu'il va éprouver des difficultés à continuer à s'exercer. En effet, pour Augusto Boal, le Théâtre de l'Opprimé - et *a fortiori* le théâtre-forum - fait cause commune avec les opprimés dans leur combat pour se libérer de ce et ceux qui les oppressent. « C'est à une transformation révolutionnaire – au sens littéral du terme - demi-tour – dans la plus pure tradition marxiste qu'il conviait les artistes : rendre le spectateur acteur en le 'dynamisant' pour qu'il puisse extrapoler dans la vie réelle ce qu'il avait expérimenté dans l'espace du théâtre.² » Cette définition du théâtre-forum peut en faire une pratique datée, étiquetée post-soixante-huitarde, qui n'intéresserait aujourd'hui plus que les historiens du théâtre comme une tentative exubérante de révolutionner la création théâtrale peu après ce fameux mois de mai. Pourtant,

¹ Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La découverte/Poche, 1996, p. 195

² Yves Guerre. *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*. Paris : l'Harmattan DL, 2006, p. 13

cette pratique continue encore d'être défendue par certaines compagnies qui persistent à questionner sa pertinence, et qui continuent ainsi à la développer tout en lui préservant son aspect atypique, celui de se jouer au croisement de plusieurs secteurs qui ont de plus en plus de mal à se rencontrer - à savoir le secteur de l'engagement politique, le secteur de l'action sociale, et le secteur de la création artistique.

Profondément intéressée par la diversité des expériences d'actions culturelles et artistiques, c'est au départ une curiosité toute personnelle qui m'a poussé à parcourir les ouvrages d'Augusto Boal dans lesquels il décrit ses expériences de théâtre-forum. J'ai alors eu moi-même de la difficulté à les considérer autrement que comme des expériences vieilles, et il m'aura fallu rencontrer le travail de compagnies actuelles de théâtre-forum pour commencer à m'intéresser plus véritablement à cette pratique. Et c'est au fil de ces rencontres avec différents épigones d'Augusto Boal, et au fil de mes expériences de « spect-actrice » de théâtre-forum, que j'ai commencé à m'interroger davantage sur cette pratique, sur la place qu'elle a dans notre société, sur la manière dont elle est considérée et sur la manière dont elle se pense elle-même, sur les personnes avec qui elle travaille, sur les manières qu'elle a de se financer, sur les lieux où elle se joue et sur la façon avec laquelle elle met en œuvre ses projets. Et c'est ainsi que, peu à peu, je me suis aperçue que l'étude de cette pratique m'amenait à me poser des questions similaires que lors de mon travail d'analyse, commencé à l'occasion de mon Master 1, d'une action culturelle et artistique internationale. Cette similitude de questionnement m'a donc amené à une première problématique guidant mon début de recherche : en quoi le théâtre-forum peut-il être considéré comme une pratique d'action culturelle et artistique, et en quoi il n'en est pas ? – Qu'est ce que l'action culturelle et artistique, aujourd'hui ? En quoi peut-elle, ou non, comprendre le théâtre-forum parmi ses projets ?

Initier une « action culturelle et artistique », c'est agir pour le développement de l'art et de la culture. C'est mettre en relation un groupe de personnes avec un artiste ou une équipe d'artistes qui vont, ensemble, mener un projet artistique et travailler à une création. Il s'agit d'une « action », à savoir un ensemble de moyens mis en œuvre en vue d'une fin qui modifie le terrain et les publics auxquels elle s'applique, mais aussi, plus individuellement, le sujet qui la met en œuvre et qui réalise avec elle une idée : elle ne laisse pas indemne son initiateur. Qualifiée « d'artistique », cette action a pour finalité une œuvre élaborée par le groupe de personnes concernées et les artistes qui s'y engagent. Conçue pour se dérouler dans une durée déterminée, l'action artistique est une rencontre singulière entre une démarche artistique et un groupe de personnes. Adressée à un public donné, elle travaille cependant à cultiver un certain décalage par rapport aux attentes de chacun, qu'elle emmène individuellement vers des horizons inattendus, sur le chemin de la construction d'une culture qui leur est propre.

Dans notre contexte actuel de mondialisation économique, politique, technique et sociale, où les migrations des hommes et des imaginaires s'accroissent, créant à la fois de l'homogénéisation et de la diversification culturelle ; où les cultures entrent en dialogue, s'ouvrent, se métissent, cohabitent sur les mêmes territoires, se heurtent, s'affrontent, et se ferment ; et où l'idée de culture prend en charge des significations plus amples aux niveaux identitaires tout en perdant de son évidence et de son ancienne assurance, l'action culturelle et artistique semble se présenter comme un enjeu de plus en plus important pour les politiques culturelles françaises. Ces bouleversements de nos rapports culturels pèsent en effet sur l'ensemble de nos systèmes de lecture du monde et de vivre ensemble, et transforment totalement ce qui créait sentiments de communautés et d'appartenances. Pourtant, nos politiques paraissent un peu en retard quant à la prise en compte de ces transformations, et semblent vouloir continuer à considérer l'action artistique comme moyen de « démocratisation culturelle », sans vouloir reconsidérer ces pratiques, dans une nouvelle optique de « démocratie culturelle », comme étant l'occasion pour les citoyens de repenser leurs rapports culturels.

Les valeurs de la démocratisation de la culture reposent en effet sur la défense pour tous du droit d'accès à la culture. Il s'agit, dans cette optique qui domine la constitution de nos politiques culturelles françaises depuis la création du Ministère des Affaires culturelles en 1959, de permettre une meilleure accessibilité du public à la culture – la « culture » étant ici comprise comme l'ensemble des œuvres capitales pour l'ensemble de l'Humanité, dont la sélection se fait notamment par l'attribution d'aides à la création et à la diffusion. L'enjeu est ici collectif : forger une culture de qualité commune, idéalement partagée et reconnue par tous comme telle. Cependant, cette dernière décennie a connue l'émergence de nouvelles valeurs en matière de politique culturelle que j'ai regroupées sous l'appellation utilisée plus haut de « démocratie culturelle ». Ces valeurs trouvent leur source dans *La Déclaration universelle sur la Diversité culturelle* proclamée par l'UNESCO en 2001 et prennent de plus en plus de poids au niveau international. Le principe de la diversité culturelle présente, dès lors qu'il se fait universel, la défense des droits culturels comme primordial – et nous y reviendrons au cours de ce travail – impliquant par là même une reconsidération de la personne comme étant seule à détenir les clés de la sélection des valeurs culturelles ; c'est donc elle seule qui peut déléguer à d'autres le soin de faire cette sélection. La mission d'intérêt général des politiques culturelles se trouve bouleversée par ce nouveau cadre de valeurs, et reviendrait à garantir l'application du principe universel de la reconnaissance des identités culturelles des personnes.

Et cette période de brouillement intellectuel qu'implique cette amorce de transition entre deux cadres d'intervention politique possible en matière de culture, les praticiens de l'action culturelle et artistique continuent à créer leurs projets sans trop savoir quel sens leur donner, ou quel sens leur sera

donné. « Caminante, no hay camino, se hace camino al andar.³ » Souvent modeste dans ses écrits, l'action culturelle et artistique est pourtant ambitieuse dans ses projets et ses réalisations. On voit que cela marche et, si on ne sait pas toujours comment, on sait rarement pourquoi. Il est à ce niveau intéressant de voir, qu'au contraire, les praticiens du théâtre-forum ont développé, et développent encore, une réflexion importante sur leur pratique ; une réflexion qui me paraît avoir beaucoup à apporter à la réflexion sur l'action culturelle et artistique aujourd'hui - du moins, là est l'hypothèse fondamentale de mon travail de mémoire. Je vous propose ainsi de bien vouloir me suivre dans mon exploration volontairement exhaustive de la pratique du théâtre-forum, pour comprendre en quoi elle peut ouvrir de pistes de réflexions pour repenser les enjeux de l'action culturelle et artistique aujourd'hui.

Le théâtre-forum s'investit dans tous les domaines qu'il touche, s'y inscrivant entièrement tout en refusant de s'y limiter, au point d'à chaque fois en intéresser vivement les acteurs, sans jamais pour autant répondre à leurs seules attentes. Il est nouveau mécanisme dramaturgique, mais il n'est pas théâtre ; il est politique, sans être militant ; il est méthode d'intervention, mais pas tant sociale que théâtrale ; il s'apparente à l'action culturelle, mais refuse d'y être associé. Souvent étiqueté contre la volonté de ses praticiens, il continue à travailler au croisement de ces différents secteurs, et souffre de la non-reconnaissance qui en résulte et qui le pousse à travailler continuellement dans l'ombre. Il ne s'agit pas tant ici de défendre cette pratique – je laisse à chacun la curiosité d'aller faire l'expérience du forum et de s'en faire son avis – que de penser le théâtre-forum jusqu'au bout de ses engagements pour y déceler les pistes des nouveaux défis qui restent à relever aujourd'hui par l'action culturelle et artistique en pleine redéfinition d'elle-même. Qu'est-ce qui rend ainsi aujourd'hui nécessaire cette redéfinition de l'action culturelle et artistique ? En quoi le théâtre-forum réouvre-t-il la voie à une reconsidération des acteurs-créateurs de l'action culturelle et artistique ? En quoi relance-t-il le débat sur la place que doit se trouver – se créer - l'action culturelle et artistique dans la Cité vis-à-vis de l'Institution ? En quoi, enfin, le théâtre-forum invite-t-il l'action culturelle et artistique à repenser sa relation au politique ?

Pour répondre à la question de savoir en quoi l'étude de la pratique du théâtre-forum mène à ouvrir de nombreuses pistes de réflexions pour penser une redéfinition de l'action culturelle et artistique aujourd'hui, nous procéderons selon un plan en deux parties, la première étant dédiée à l'étude du théâtre-forum, une pratique aux croisements de l'artistique, du politique, du social et du culturel ; et la seconde étant l'occasion de développer ces pistes de réflexion, ouvertes par l'étude de cette pratique, pour comprendre en quoi elles nourrissent la redéfinition de l'action culturelle et artistique, en quête de nouveaux rapports à la culture, à ses acteurs, au territoire et au politique.

³ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'opprimé*. Paris : la Découverte, 2004, p. 304

PARTIE 1 :
LE THEATRE-FORUM,
UNE PRATIQUE AUX CROISEMENTS DE L'ARTISTIQUE, DU POLITIQUE,
DU SOCIAL ET DU CULTUREL

I. Le théâtre-forum, une autre forme de théâtre.

I-A. Un nouveau mécanisme dramaturgique.

« C'est bien ton truc, mais c'est pas du théâtre ! », Jean Gabriel Carasso - qui fait déjà partie à l'époque du « Groupe Boal » - cite avec humour les propos de sa mère à l'égard du théâtre-forum dans son mémoire de DEA qu'il écrit en 1986. Il révèle ainsi la remarque la plus fréquente faite à l'égard de cette forme particulière qu'est le théâtre-forum : ce n'est pas du théâtre. Mais si ce n'est pas du théâtre, qu'est-ce donc alors ? Dès le départ, il y a une évidence, ce n'est pas du théâtre au strict regard de l'image dominante que le théâtre donne de lui-même, celui de la création et de la diffusion d'œuvres entourées du rituel de la représentation, ce n'est pas du théâtre comme on en voit le plus souvent, ou tout du moins comme le regard social dominant considère ce qui est « théâtre ». Peut-être peut-on considérer le théâtre-forum comme un autre théâtre, une autre forme de théâtre qui travaille aux marges de cette pratique entre l'artistique, le culturel, le politique et le social ; comme un autre théâtre qui questionne cette pratique dans ses schémas traditionnels. C'est cette définition plurielle du théâtre-forum que nous allons tenter de mettre en lumière ci après.

Le théâtre-forum a été introduit en France en 1978 par le Centre d'Etudes et de diffusion des techniques actives d'expression (CEDITADE), sous l'impulsion de Richard Monod, Emile Copfermann et Augusto Boal lui-même, son inventeur. Il s'agit d'un nouveau mécanisme dramaturgique qui prend la forme d'un débat mené à l'aide d'un joker – ou intervenant - engageant les membres du groupe en présence à prendre part au jeu des différentes situations conflictuelles mises en scène pour en rechercher, en action, les différentes solutions ou alternatives possibles. Le théâtre-forum tel que l'a pensé Augusto Boal, se déroule en trois étapes : on demande d'abord aux membres du groupe de raconter une ou plusieurs histoires dans lesquelles se joue une situation problématique en lien avec la question politique ou sociale érigée en thème du forum. Ensuite on va mettre en scène ces histoires pour donner de courtes saynètes - appelées maquettes - qui durent généralement chacune cinq à quinze minutes et présentent la situation choisie comme une question posée au public.

« Le théâtre-forum est ainsi une question sincère posée au public sous la forme d'une scène théâtrale. C'est le désir sincère de confronter des opinions diverses, des idées, des actions. L'opprimé est le personnage qui [de sa situation problématique], clairement, questionne. Il ne sait pas quoi faire – est-ce que nous le savons ? Jouons nos idées.⁴ »

Une fois les maquettes présentées au public, le joker – ou intervenant – ouvre le débat et demande aux spectateurs s'ils sont d'accord avec les issues des scènes proposées. S'ils ne le sont pas – et là est tout de même l'objectif du théâtre-forum - il leur explique qu'on va rejouer chacune de ces scènes une deuxième fois, mais que cette fois, ceux qui ne sont pas d'accord peuvent le signifier, interrompre le spectacle et venir remplacer l'acteur en situation de difficulté pour tenter de l'aider, dans sa situation, à trouver une solution satisfaisante à son problème. Le spectateur entre en scène, les rôles s'échangent, il devient spect-acteur du forum. L'acteur remplacé quitte le plateau et rejoint les spectateurs. Il reprend sa place une fois l'intervention achevée. Les autres acteurs doivent ainsi s'adapter à la nouvelle situation proposée par le spectateur qui entre en scène et envisager à chaud toutes les possibilités offertes par cette nouvelle intervention, lui faisant résistance tout en l'accueillant pour qu'elle puisse s'exprimer pleinement.

Pour que cette pratique particulière qu'est la « mise en forum » de saynètes problématiques puisse se réaliser, il faut que le processus du théâtre-forum soit bien expliqué aux participants au préalable. Ainsi, au début de chaque séance, le Joker – ou intervenant - prend toujours le temps d'expliquer ce qu'est le théâtre-forum et comment il le conçoit. Il peut aussi raconter quelques expériences passées pour créer un lien de confiance avec les publics souvent peu habitués à être impliqués dans des processus participatifs. Ensuite, le Joker – ou intervenant - fixe les règles de ce qui va suivre et propose des jeux et des exercices en commençant par les plus simples, les moins conflictuels, ceux qui entraînent le moins de résistance afin de préparer le public à son entrée dans l'esprit du forum. Cette constitution de l'audience par le jeu est très importante. Le public doit devenir

⁴ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'opprimé*. Paris : la Découverte, 2004, p. 294

une collectivité d'interlocuteurs prêts à s'entendre pour entendre. Chaque spectateur doit se rendre disponible à lui-même et aux autres. Et entre chacun doit se créer un minimum de liens de confiance et de solidarité pour que les paroles puissent se dire et être entendues.

Le théâtre-forum, est un mécanisme dramaturgique parmi d'autres, tous inventés à la même époque par Augusto Boal. On compte, aux côtés du théâtre-forum, le théâtre-image, le théâtre-invisible, le théâtre-journal, le théâtre-documentaire... Avec le théâtre-image, on demande aux spectateurs de former un groupe de statues qui présentent un tableau sur un thème précis – mettant en jeu une situation problématique. Les statues se construisent les unes après les autres. Dans un deuxième temps, si un spectateur n'est pas d'accord avec une des statues proposées, il entre en scène pour la modifier, la compléter ou la remplacer. Quand tout le monde est d'accord, on obtient la « statue réelle » représentant la situation problématique telle qu'elle est perçue par le groupe. On demande alors aux spectateurs de construire un second tableau représentant la « statue idéale » dans laquelle les problèmes de la situation auraient disparus. Une fois cette seconde statue obtenue, on revient à la première et on cherche ensemble comment modifier la « statue réelle » pour en arriver à la « statue idéale », pour « montrer visuellement comment il est possible à partir de notre réalité concrète de créer la réalité que nous désirons⁵ » Le remplacement sur scène est ainsi, dans le théâtre-image, toujours préféré à l'usage de la parole. Le théâtre-image est souvent présenté comme une propédeutique au théâtre-forum. Avec le théâtre-invisible, pour second exemple, on demande à des acteurs de travailler une scène sur un sujet brûlant qui sera interprétée dans un lieu qui n'est pas un théâtre et en présence de gens qui ne sont pas des spectateurs. Les acteurs doivent alors s'adapter aux réactions des personnes en présence qui vont se croire témoins d'une 'scène de vie quotidienne'. « Dans le théâtre-invisible, le spectateur se transforme en protagoniste de l'action sans en avoir conscience. Il est le protagoniste de la réalité qu'il voit, parce qu'il en ignore l'origine fictive. » Cette forme est incomplète aux yeux d'Augusto Boal, et il en revient au théâtre-forum en disant du théâtre-invisible : « Voilà pourquoi il est indispensable d'aller plus loin, et de faire participer le spectateur à une action dramatique, mais en pleine connaissance de cause.⁶ »

I-B. Se définir en s'opposant avant de se proposer.

Dans la dialectique du maître et de l'esclave qui synthétise la pensée hégélienne de l'altérité, est exposée en quoi Autrui est absolument nécessaire à la conscience de soi, en ce sens que celle-ci n'est qu'en tant qu'elle se différencie de l'autre. Le moi se pose en s'opposant. Le moi est en tant qu'il n'est pas autrui. Ainsi, dans sa quête de définition, le théâtre-forum semble avant tout chercher à

⁵ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Op. Cit.* p. 43

⁶ *Ibid.* p. 57

s'opposer, à se démarquer, avant de se proposer lui-même une définition. Dès son arrivée en France, à la fin des années 1970, il se pose contre l'excès d'élitisme de la création/diffusion, contre cette tendance à la sur-institutionnalisation de l'activité théâtrale dans notre pays, quand bien même elle se veut populaire, décentralisée, pour la démocratisation. Il se pose aussi contre la carence artistique de l'animation/formation, considérée alors comme la seule alternative de la création/diffusion. Le théâtre-forum ne se veut pas simple initiation aux joies des pratiques artistiques. Il ne s'agit pas de noyer le faire oeuvre dans le faire ensemble, ni l'inverse d'ailleurs. Il ne se veut pas processus interactif ludique, mais cadre de réflexion éthique par la pratique théâtrale. Il se pose, enfin contre l'excès de didactisme de l'agit-prop, contre cette forme souvent instrumentalisée par le politique, jugée ainsi douteuse et surtout esthétiquement sclérosante, cherchant plus à prêcher les convertis qu'à approfondir des questionnements politiques. Le théâtre-forum se retrouve plus du côté de la pédagogie que du didactisme, au sens où il travaille du côté de l'apprentissage collectif.

Au fil de son évolution, le théâtre-forum affine ses oppositions et se pose contre le jeu de rôle, le psychodrame et le match d'improvisation avec lesquels il est souvent confondu. Le théâtre-forum n'est pas un jeu de rôle puisque ce n'est pas le rôle qui y est déterminant, mais le jeu. Le théâtre n'est pas, dans cette pratique, réduit à un mode opératoire au service d'une mise en condition. Il ne s'agit pas de comparer un comportement développé à un comportement standard reconnu comme optimal dans telle ou telle situation. Il s'agit, je dirai au contraire, de se questionner ensemble - sans intervention de point de vue extérieur - sur les différentes possibilités d'agir dans plusieurs situations choisies autour d'un thème. Le joker, ou intervenant, n'est là que pour mener le débat et non pour y apporter les « bonnes réponses ». Cette forme n'est pas normative, mais auto-évaluative. Le théâtre-forum n'est pas non plus du psychodrame, puisqu'il travaille sur l'avenir, sur les possibilités de transformation du présent pour un autre futur, et non sur le passé ou les méandres des problèmes individuels. Le théâtre-forum n'a pas de visée thérapeutique, les gens d'ailleurs n'y viennent pas dans l'idée de se faire soigner. Cette pratique se pose enfin contre le simple jeu ou le match d'improvisation. Il ne s'agit pas d'accomplir des prouesses sur scène, ni de gagner quoi que ce soit, le théâtre-forum est un dispositif de réflexion de groupe utilisant l'improvisation comme un moyen de mettre ses idées à l'épreuve de situations concrètes. Enfin, le théâtre-forum se pose contre le fait d'être considéré comme un outil. Si on cherche la définition du terme « outil » dans le dictionnaire on lit :

« Objet fabriqué qui sert à agir sur la matière, à faire un travail V. appareil, engin, instrument, machine. – (outil désigne en général un objet plus simple et utilisé directement par la main). 'Un outil humain est un objet façonné, transformé, de manière à pouvoir être utilisé commodément et efficacement pour accomplir un certain genre d'action' (G. Viaud). »

Le théâtre-forum ne travaille pas la matière, mais la complexité des relations interhumaines, sans pouvoir en espérer une efficacité immédiate et directement évaluable.

« Notre projet ne consiste ni à laminier, ni à façonner, ni à tarauder les publics auxquels nous nous adressons. Cherchons, de grâce un autre mot, peut-être du côté de programme ou méthode. Sinon, nous pourrions

craindre d'avoir à admettre que cet usage immodéré de l'expression 'outil' ne trahisse un désir inconscient 'd'usiner' les publics.⁷ »

Le théâtre-forum est avant tout une méthode qui met en oeuvre la réflexion et l'expérimentation par le jeu à partir de situations complexes. Une méthode qui donne une occasion aux participants de se déterminer individuellement, de se positionner, de choisir, de comparer leurs opinions, d'aller vers davantage d'autonomie et de responsabilité personnelle.

Après s'être opposé, le théâtre-forum, enfin, propose : il propose de s'inscrire dans la recherche d'un autre théâtre, d'un autre public, et d'une autre relation à cet autre public. « Le théâtre n'est pas le lieu clos où l'on célèbre les fêtes surannées des œuvres immortelles. 'L'Autre Théâtre' se fera à l'usine, à l'école, dans les HLM. Le créateur ne sera plus un oiseau isolé sur une branche sciée, d'autres créateurs doivent lui répondre, d'autres chants doivent naître, les voix de millions d'hommes qui se taisent encore ; un chant dont nous ne soupçonnons ni la force, ni la beauté, ni la clarté.⁸ » C'est dans cette dynamique de réflexion sur la place du théâtre dans la société – au sens d'abord physique du terme – que s'inscrit le théâtre-forum qui, dès son arrivée en France, se joue je dirais presque partout sauf dans les lieux institutionnalisés. Il cherche sa place 'hors les murs', comme si les espaces dans lesquels il se jouait et les publics avec lesquels il se jouait, imprimaient le sens de son action. Il lui faut pouvoir être pratiqué n'importe où, n'importe quand, avec n'importe qui. En sortant de l'Institution et en investissant l'espace public et les réseaux de lieux sociaux, le théâtre-forum propose un autre rapport au public : c'est lui qui vient aux gens et non les gens qui viennent à lui. Le théâtre-forum travaille en direction de publics précis supposément concernés par les questions qu'il se propose de leur poser. De ce fait le public, n'est plus considéré comme un ensemble plus ou moins hétérogène, mais comme un public ciblé – proche en ce sens de la notion de « public-cible » utilisée en marketing - mais ici d'avantage pris en compte selon ses qualités que selon sa quantité. Le théâtre-forum travaille originellement avec des groupes constitués souvent selon l'âge des participants, leur sexe, leur origine géographique ou sociale, leur situation institutionnelle (école, prison, hôpital, entreprise), leur situation économique, etc. Et il semble même plus précisément porter son intérêt à ceux qui feraient partie – et nous y reviendrons plus tard – de cette notion à réinterroger des « non-publics » de la culture, à ceux qui sont considérés comme faisant partie des exclus et des opprimés de la société, à ceux qui n'auraient pas la parole et qui auraient des difficultés à la prendre.

Le théâtre-forum se démarque ainsi du théâtre institutionnalisé par la spécificité de son produit, de sa production et de sa diffusion. Son produit porte, en effet, la trace de son mode de production et de ses objectifs. Il traite d'une certaine actualité, non journalistique, mais en rapport direct avec les difficultés vécues par les « spect-acteurs » en présence. La forme créée est marquée par

⁷ Lorette Cordrie Lettre de Jade n° 19 (Page consultée le 3 mars 2011). Document en ligne sur le site officiel du Théâtre de Jade. Adresse URL : <http://theatredejade.com/>

⁸ Jean Hurstel « Une expérience ouvrière », dans *Travail théâtral n°3*, Lausanne, La Cité, printemps 1971, p. 61

un caractère éphémère du fait même de ce rapport à l'actualité des « spect-acteurs » ; ce qui donne un caractère très « vivant » à ce théâtre, qui se trouve être un théâtre de la reconnaissance immédiate. L'intérêt est ici porté sur la parole et la prise de parole. Et la recherche de l'interpénétration scène-salle permet de faire avec le public des expériences intermédiaires de dialogue, d'entrer dans un processus de co-création du spectacle. Travaillant loin des sentiers battus du théâtre institutionnel, le théâtre-forum élabore aussi ses propres réseaux de diffusion grâce aux relations étroites qu'il entretient le plus souvent avec des équipes d'intervention sociales.

I-C. Une forme de théâtre de l'opprimé.

Elaboré dans le contexte bien particulier de l'Amérique du Sud des années 1960-1970, le théâtre-forum est une forme qui s'est très vite internationalisée, se développant au cours d'une histoire faite de ruptures et de continuités. « Un système ne s'invente pas comme ça. Il apparaît toujours en réponse à un éveil et à des besoins esthétiques et sociaux.⁹ » Les différentes formes de théâtre inventées par Augusto Boal, dont nous avons développé quelques exemples plus haut autour du théâtre-forum, sont regroupées sous l'appellation « Théâtre de l'Opprimé ». Elles ont été inventées en réponse à un contexte bien particulier qui est celui des dictatures et des systèmes répressifs sud-américains des années 1960-1970. Ces différents mécanismes dramaturgiques se sont ainsi vus très rapidement comme surajoutés de principes et d'une idéologie très marquée : le théâtre-forum est à sa création une méthode de transformation sociale. Il est le 'Théâtre de l'Opprimé' qui veut permettre, aux personnes opprimées, de pouvoir - au présent - analyser le passé, pour inventer le futur. Le théâtre-forum est une méthode de modification de la société et non une interprétation esthétique portée sur le monde. Le théâtre-forum est présenté comme une propédeutique à l'action future dans la réalité pour ses participants.

Et pour cela, Augusto Boal s'appuie sur la *Pédagogie de l'Opprimé* de Paulo Freire¹⁰ et crée une véritable poétique du Théâtre de l'Opprimé au fil des rééditions de ses ouvrages¹¹. « Pour comprendre cette poétique de l'opprimé, il ne faut pas oublier son principal objectif : transformer le peuple, 'spectateur', être passif du phénomène théâtral, en sujet, en acteur capable d'agir sur l'action dramatique. [...] Ce que propose la poétique de l'opprimé, c'est l'action même : le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu'il joue, ni pour qu'il pense à sa place : au contraire, il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions,

⁹ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La découverte/Poche, 1996, p. 60.

¹⁰ Paulo Freire. *Pédagogie des Opprimés*. Paris : La Découverte, Petite collection Maspero, 1982, 202 p.

¹¹ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La découverte/Poche, 1996, p. 60. et *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'opprimé*. Paris : la Découverte, 2004, 309 p.

envisage des changements, bref, s'entraîne à l'action réelle. Il se peut que dans ce cas le théâtre ne soit pas révolutionnaire. Mais il est certainement une 'répétition' de la révolution. Le spectateur libéré, retrouvant son intégrité humaine, se lance dans l'action. Peu importe qu'elle soit fictive : l'important c'est qu'elle est action !¹² » Le théâtre-forum permet de révéler, par les situations mises en scène et transformées par les entrées en jeu successives, les situations d'oppression, les antagonismes sociaux, les contradictions institutionnelles. Il permet par là même aux participants « spect-acteurs » de mieux cerner ces situations qui les concernent et de comprendre en action comment il est possible d'agir sur elles. Bien sûr d'abord dans un cadre fictif sécurisant où le droit à l'erreur est possible ; mais l'idée reste que la solution inventée par le groupe et ressentie comme la plus concluante sera celle qu'on pourra envisager dans la réalité. Le théâtre de l'Opprimé est un théâtre fait pour, par et avec des personnes en situation d'oppression. Sans stigmatisation, « l'opprimé ne se définit pas par rapport à lui-même, mais par rapport à son oppresseur. L'opprimé est le personnage qui demande : 'Qu'est-ce que vous feriez à ma place ?'¹³ » L'opprimé, c'est celui qui est remplacé pour que l'on cherche et essaie des alternatives à la situation oppressive présentée dans la maquette – saynète présentée en première partie de forum.

Dans la préface de son dernier ouvrage *L'Arc en Ciel des Désirs*, Augusto Boal résume l'itinéraire qui l'a mis sur la voie du théâtre-forum. S'étant engagé dans une pratique d'un théâtre d'agit-prop, il avoue se rendre vite compte qu'il y a une facile fausseté dans la manière d'utiliser cette forme de théâtre, surtout lorsque les artistes s'engagent dans des combats qui ne sont pas les leurs. Il nous rappelle : « Etre solidaire, c'est courir les mêmes risques », selon la formule du Che. C'est à partir de cette prise de conscience – qu'on ne peut pas appeler les gens à verser leur sang pour une cause quand on n'est pas près à le faire soi-même – qu'il élabore ses premières techniques de « dramaturgie simultanée ». Ce premier mécanisme dramaturgique donne lieu à des spectacles dans lesquels les spectateurs sont appelés, depuis la salle, à donner des indications aux comédiens pour qu'ils puissent, par ces nouvelles alternatives proposées, se sortir de leurs situations problématiques. Cette fois encore, l'expérience lui prouve que le système fonctionne mieux lorsque ce sont les spectateurs eux-mêmes qui montent sur scène défendre leurs propositions sans risquer qu'elles soient traduites/trahies par les comédiens : « Ce qui est devenu clair pour moi, c'est que lorsque le spectateur lui-même monte sur scène et joue la scène qu'il avait imaginée, il le fera d'une façon personnelle, unique, inimitable, comme seulement lui pourra le faire et aucun artiste à sa place. Quand c'est le « spect-acteur » lui-même qui monte sur scène pour montrer sa réalité et la transformer comme bon lui semble, il revient à sa place, changé, parce que l'acte de transformer est transformateur.¹⁴ » C'est l'avènement du théâtre-forum. Où le 'forum' qui, étant un temps de discussion, ne vient pas après le spectacle, mais constitue le spectacle.

¹² Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 15

¹³ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 293

¹⁴ Augusto Boal. *L'arc-en-ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris : La Découverte, 2002, p. 13

On voit bien poindre, dans cette évolution de parcours vers le théâtre-forum les courants qui influencent cette pratique : les idées du théâtre populaire, du théâtre politique et celles de l'Education populaire. La filiation avec les ambitions du théâtre populaire se retrouve dans le mouvement fait par les artistes vers le peuple, en direction des populations, avec la volonté d'aller les trouver là où elles sont. On retrouve dans cette relation particulière aux publics, la volonté d'élargir la portée démocratique du théâtre, même s'il s'agit plus d'inviter les « spect-acteurs » à participer à la vie politique qu'à la découverte d'œuvres artistiques. Né de réflexions sur les pratiques de l'agit-prop, le théâtre-forum est aussi emprunt de cette recherche sur le théâtre politique : « Le théâtre politique c'était comme ça. Il te montrait le chemin, à toi d'obéir. Rarement on voyait des pièces comme *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, qui au moins ouvrent la possibilité de la dissension, la possibilité du désaccord, du doute. Je crois que le grand mérite du Théâtre de l'Opprimé est de créer le doute, de ne pas donner de certitude (et celle-ci doit venir, au mieux, après le doute, jamais avant). Si tu donnes la certitude avant le doute, tu ne réponds à aucune nécessité. Le théâtre politique d'avant était univoque, il donnait les bonnes réponses. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui, c'est de poser les bonnes questions, la meilleure d'entre-elles étant à mon sens : 'quelle question voulez-vous poser ?' A partir de là commencent les questions et commence le Théâtre de l'Opprimé.¹⁵ » Cette façon de rassembler les gens autour d'une question, qui va être celle qu'ils se posent - dans le cadre précis qu'est le théâtre-forum et à l'aide de l'outil particulier qu'est le théâtre - nous rappelle aux idéaux de l'Education populaire défendant des méthodes alternatives de pédagogie à la fois actives et fondées sur l'idée que l'échange du savoir ne se fait pas de manière verticale, mais horizontale. Le théâtre-forum se veut donc être un débat à la fois populaire et politique, créant un cadre dans lequel la parole se partage (sans se prendre ou se donner). « Je crois qu'il est plus important d'arriver à un bon débat qu'à une bonne solution. Car, à mon avis, ce qui pousse les spectateurs à entrer dans le jeu c'est la discussion et non la solution qu'on trouvera peut-être.¹⁶ » Rester dans le débat, éviter l'écueil évangéliste de l'agit-prop quand elle présente un modèle d'action future, Augusto Boal invite le théâtre-forum à travailler davantage sur les anti-modèles, et ainsi, à rester dans le doute et le questionnement.

« Le système que nous proposons comme manière permanente de faire du théâtre – dramaturgie et mise en scène – est celui du 'joker'. Il marque le point d'aboutissement de toutes nos recherches et, en ce sens, représente la somme de tout ce qui a été fait. En réunissant ces recherches, il les coordonna et marqua le principal bond en avant de notre théâtre.¹⁷ » La réalité du joker – ou intervenant –, dans le théâtre-forum, est magique : il est polyvalent, il est le seul à pouvoir remplir n'importe quel rôle, à pouvoir, à la fois, entrer dans l'histoire et en sortir, être acteur et spectateur. Sa conscience est celle de l'auteur ou de l'adaptateur. Et même s'il connaît la trame et l'objectif de la

¹⁵ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 39

¹⁶ *Ibid.* p. 263

¹⁷ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 60

pièce, lorsqu'il entre dans le jeu, il se doit de se limiter à la seule conscience du personnage qu'il interprète. Il est le directeur du débat, le maître du jeu, le théâtre-forum repose entièrement sur lui. Après avoir élaboré cette pratique, Augusto Boal a cherché à la transmettre en formant de nombreux jokers – intervenants – à travers le monde : bon nombre de ses interventions donnant lieu à des stages de formation. Ces nouveaux jokers formant, à leurs tours, de nouveaux jokers, le théâtre-forum s'est très vite internationalisé, se révélant très facile d'adaptation à différents contextes, et à différents publics. « Fréquemment on me demande si le Théâtre de l'Opprimé qui s'est développé dans le monde entier lors de ces trois dernières décennies et qui est désormais pratiqué par tant de cultures différentes ne s'est pas transformé dans sa structure ou dans son essence. Je réponds : oui, il a grandi ! Il a gagné de nouvelles dimensions, en incorporant des éléments de ces cultures, sans abandonner ceux qu'il avait déjà.¹⁸ » Le théâtre-forum s'est étoilé.

Mais il s'agit surtout ici de savoir comment ce nouveau mécanisme dramaturgique, créée initialement dans le contexte si particulier de l'Amérique du Sud et plus précisément du Brésil dans les années 1960-1970, a été réutilisée, réaménagée, réinterprétée dans les contextes si différents que représentent tous ces pays où il a pu jusqu'à aujourd'hui être pratiqué. « Le Théâtre de l'Opprimé n'est pas une recette [nous rappelle Augusto Boal] qui s'appliquerait uniquement aux problèmes d'un seul pays ou d'une seule région, à un seul moment de son histoire. C'est une méthode de travail théâtral, une philosophie de vie, un système de techniques.¹⁹ » Le théâtre de l'Opprimé est un théâtre fait pour, par et avec des personnes en situation d'oppression. Or, Augusto Boal qui vient poursuivre, dès 1978 en France, nous rappelle que : « Qui dit 'En Europe, il n'y a pas d'opprimé' est un oppresseur. Ici aussi il y a des femmes, des Noirs, des émigrés, des ouvriers, des paysans – et eux ne disent pas que l'oppression n'existe pas. Il est vrai qu'il s'agit d'une oppression différente – il est vrai aussi que les méthodes de lutte pour en venir à bout seront différentes. Le Théâtre de l'Opprimé n'est pas une série de recettes, de procédés libératoires, un catalogue de solutions déjà connues : c'est surtout un travail concret sur une situation concrète, à un moment donné, dans un lieu déterminé. C'est une étude, une analyse, une recherche.²⁰ » L'oppression en Europe se fait plus subtile, plus complexe, plus sophistiquée, Augusto Boal invite les autres praticiens, comme il le fait lui-même d'ailleurs, à adapter, à réinventer les formes du théâtre de l'opprimé en regard des nouveaux types d'oppression à questionner. Changer de contexte d'intervention c'est créer de nouvelles formes qui soient toujours des réponses à une nécessité sociale réelle. « Je crois donc que nous ne devons pas hiérarchiser les douleurs, nous devons consulter les spectateurs et utiliser toutes les oppressions pour construire un anti-modèle de théâtre-forum, si ces oppressions sont des oppressions réelles, ressenties par les participants qui désirent réellement se libérer.²¹ »

¹⁸ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Op. Cit.* p. 10

¹⁹ *Ibid.* p. 11

²⁰ *Ibid.* p. 25

²¹ *Ibid.* p. 274

I-D. Le théâtre-forum tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en France.

Décédé le 2 mai 2009, Augusto Boal laisse derrière lui, et notamment en France, bon nombre de compagnies qui continuent de perpétuer l'héritage qu'il leur a légué. Pour l'élaboration de ce mémoire, j'ai suivi le travail de cinq d'entre-elles dont voici un premier descriptif rapide :

La compagnie N.A.J.E. - Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir - qui se présente comme une compagnie théâtrale professionnelle pour la transformation sociale, et qui travaille dans la droite ligne du Théâtre de l'opprimé, considérant le théâtre-forum comme une démarche citoyenne et artistique. Cette compagnie a été fondée en 1997 par Jean-Paul Ramat, comédien, et Fabienne Brugel, ancienne travailleuse sociale, tous deux issus du Centre du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. Au fil du temps, ils ont réuni autour d'eux des comédiens et des militants bénévoles qu'ils ont formés à la méthode du théâtre de l'Opprimé. Domiciliée à Antony, cette compagnie intervient sous différentes formes : création de la compagnie, création locales avec des acteurs de terrain, création de spectacles sur commande, achats de spectacles qu'elle garde en répertoire, organisation de temps de formations au théâtre de l'Opprimé.

Les compagnies Entrée de Jeu et Théâtre de Jade, nées de la bipartition de la Compagnie Théâtre and Co en 1997 – suite à sa création en 1986 – sont respectivement dirigées par Bernard Grosjean, ancien instituteur, et Lorette Cordrie, formée à la psychanalyse, tous deux issus du Groupe Boal. Bénéficiant depuis 1997 d'un partenariat avec le CRIPS (Centre régional d'information et de prévention SIDA), la Compagnie Entrée de Jeu inscrit le théâtre-forum dans le cadre de la prévention-santé. Elle élabore le « débat théâtral » qui met en avant le principe interactif du forum dans une recherche constante de l'actualisation des questions en débat. Cette compagnie travaille exclusivement sur commande et à l'achat des spectacles qui entrent dans son répertoire après leurs créations. Domiciliée à Paris, dans le quatorzième arrondissement, la compagnie est constituée d'un collectif d'une trentaine d'acteurs tous formés à l'improvisation. Elle est la compagnie qui se produit le plus en Ile-de-France. Le Théâtre de Jade, en cours de transformation pour devenir une nouvelle compagnie appelée la Mécanique de l'Instant, s'est développé dans le sens d'une plus grande recherche d'exigences esthétiques, suivant une philosophie beaucoup plus proche de l'exploration psychanalytique – mise en place d'ateliers de dramanalyse. Cherchant à élaborer différents modes d'intervention théâtrale réinventés à chaque fois avec les partenaires sociaux, cette compagnie travaille néanmoins principalement à la commande et à l'achat de spectacles.

La Compagnie Arc-en-Ciel Ile de France (A.C.T.I.F.), qui se veut au cœur d'un mouvement d'éducation populaire, a été créée par Viviane Chassergue, Michèle Quéval, René Badache et Yves Guerre en 1992, sous son premier nom de « Arc-en-Ciel Théâtre Forum Ville ». En 2007, cette première association devient un réseau coopératif national : Arc-en-Ciel Théâtre coopérative, pour un an après se scinder en deux structures distinctes, la compagnie A.C.T.I.F. et la Coopérative réseau national Arc-en-Ciel. Engagée artistiquement, politiquement, pédagogiquement et philosophiquement, la compagnie voit dans le théâtre-forum qu'elle renomme pour sa pratique « théâtre-forum institutionnel », un moyen de mutualisation des savoirs et des expériences. Elle est composée d'intervenants formés par ses soins, et issus de l'enseignement, du théâtre, de l'animation, de la formation et de l'intervention sociale, et fonctionne exclusivement sur la mise en place d'ateliers. Parmi son réseau national, on compte la SCOP 3 Petits Pas Pour l'Homme, constitué par une équipe de trois comédiens-intervenants : Antoine Simon, Philippe Armand et Juliette Leroy.

Ces compagnies, et d'autres avec elles, dont il me faudra encore prendre le temps de mieux découvrir le travail, ont travaillé à déployer le théâtre-forum sous divers formats dont voici une brève typologie. On peut distinguer dans un premier temps trois grands types de pratiques : la prévention santé, l'accompagnement de la politique de la ville et l'intervention sociale et culturelle. Ces grands secteurs développent des postures théoriques et pratiques fort différentes les unes des autres.

Le premier – appelé **forum-prévention** - s'intéresse à l'interactivité du mécanisme dramaturgique utilisé pour mieux sensibiliser voire « conscientiser » les participants dans une logique de recherche de solutions.

Le deuxième - appelé **forum-répétition** - cherche à mettre en avant des groupes en situation de domination sociale en les conduisant dans une démarche de création d'un forum destiné à sensibiliser le public à leur situation.

Le troisième – appelé **forum-réflexion** - cherche à produire, dans une démarche d'éducation populaire, les conditions d'un changement de la société par la mise en travail collective d'une question.

Ces forums, à l'origine intra-groupaux, dans la mesure où ils étaient l'occasion pour les opprimés de travailler ensemble pour sortir de leur situation, sont aujourd'hui de plus en plus extra-groupaux, organisant la rencontre d'un groupe vers un autre, voire méta-groupaux, ne cherchant plus à travailler une question avec un groupe spécifique, mais en y invitant tous ceux qui seraient intéressés de participer au processus. Ces différentes pratiques du théâtre-forum sont principalement organisées en ateliers pédagogiques internes, sous forme de stages ou d'ateliers réguliers, ou sous forme de spectacles interactifs ouverts, menés soit par les comédiens de la compagnie, soit par des amateurs comme l'aboutissement d'un temps d'ateliers.

En s'étoilant, la pratique du théâtre-forum s'est largement diversifiée en jouant toujours de la finesse des frontières entre le théâtre et d'autres pratiques. Il paraît maintenant intéressant de se pencher un peu plus avant sur les différentes facettes de cette pratique qui travaille en tension entre son engagement politique, son engagement social et son engagement artistique et culturel pour mieux cerner où elle se situe. Facile, simpliste, moralisatrice, manipulatrice, démagogique, populiste, cette forme a toujours été décriée par bon nombre d'acteurs culturels. Pourtant, les compagnies qui s'en emparent trouvent de nombreuses occasions de se produire. Cette forme est-elle en situation de survie, de gestation, ou de redéploiement ? Peut-être que son regain actuel n'est que l'effet d'une mode chez les commanditaires. Où alors que les commanditaires en question y voient des apports réels. Qu'est-ce qui est en jeu dans le théâtre-forum ? Peut-être que cette pratique est mal considérée parce qu'elle reste méconnue dans ses mises en place les plus intéressantes. Sans avoir la volonté forcenée de démontrer la pertinence d'un travail qui serait « injustement mal-aimé, marginalisé où incompris », je vous propose plutôt de reconsidérer cette pratique hors normes dans ce qu'elle va nous apporter comme éléments pour repenser l'action culturelle, aujourd'hui en quête de redéfinition.

II. Une forme de théâtre politique.

« 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, provoquer ou simplement être objet de plaisir ? [...] Chacun, on le voit à son avis. Comment est-ce possible ? Le rapport de l'Art et du spectateur serait-il susceptible d'être diversement interprété ? Ou au contraire obéit-il à certaines lois qui font de l'Art un phénomène purement contemplatif ou intrinsèquement politique ? Suffit-il au poète de déclarer ses intentions pour que sa création suive le cours de ce qu'il a prévu ?²² »

Telles sont les questions que (se) pose Augusto Boal dans *Le Théâtre de l'Opprimé*. Il semble ainsi inviter les nouveaux praticiens du théâtre-forum à toujours re-questionner leur rapport au politique comme un engagement réel. Si rien n'est étranger au politique, parce que toute action a toujours partie liée avec les rapports entretenus entre les hommes, la création artistique, pour être intrinsèquement politique, doit non seulement se penser mais aussi se vouloir et se travailler comme telle. L'exigence est ici pratique. Et si la nouvelle forme théâtrale qu'est le théâtre-forum a été conçue comme une méthode de théâtre politique, elle peut tout aussi facilement devenir le moyen d'un autre engagement.

II-A. Le théâtre-forum d'Augusto Boal, propédeutique révolutionnaire.

Si on en retourne à ses origines, le Théâtre de l'Opprimé, a été inventé comme méthode de préparation à la révolution. Le théâtre-forum est inventé pour être le lieu de la répétition de l'action révolutionnaire.

« J'ai aussi voulu donner quelques preuves du fait que le théâtre est une arme. Une arme très efficace. C'est pour cela qu'il faut lutter pour lui. C'est pour cela que les classes dominantes essayent de façon permanente de confisquer le théâtre et de l'utiliser comme instrument de domination. En agissant ainsi, elles déforment le concept même de ce qu'est le 'théâtre'. Mais le théâtre peut aussi être une arme de libération. Pour qu'il le soit, il faut créer des formes théâtrales adéquates. Il faut le changer. [...] Telle doit être la poétique de l'opprimé : la conquête des moyens de production théâtrale.²³ »

C'est dans cette optique martiale qu'est élaborée le théâtre-forum, comme une arme de libération de soi, comme une arme de libération de ce - et de ceux - qui oppressent.

²² Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 82

²³ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 7

Le grand travail mené par Augusto Boal a été de mettre en place une forme théâtrale qui évite l'effet de *catharsis*, souvent engendré par les spectacles engagés. C'est Aristote qui, en définissant dans sa *Poétique* la tragédie à une époque où elle est déjà morte, emploie ce terme de « *catharsis* » qui fait couler beaucoup d'encre et qui sera largement réinterprété par ses épigones. S'il est plus probable qu'Aristote entendait par ce terme énoncer la faculté de la tragédie à exercer le sang froid des spectateurs, cette façon dont « la tragédie suscitant terreur et compassion opère la purgation propre à pareille émotion » a été réinterprétée – notamment au XVIIe siècle – de façon très moralisatrice : ainsi Racine dans sa préface de *Phèdre*, « ...le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité... ». L'effet de *catharsis* devient un moyen de régulation-tranquillisation sociale par ressenti et expression de passions jugées néfastes à la vie collective et c'est à cet effet transformé de la catharsis que s'oppose Augusto Boal lorsqu'il explique que sa pratique se propose de rechercher, au contraire de la purgation des passions, le stimulus, la dynamisation de l'audience. « Il se dégage clairement que lorsqu'un ACTEUR réalise un acte de libération, il le fait À LA PLACE du spectateur, et par là même il est, pour ce dernier, une catharsis. Mais lorsqu'un spectateur, sur scène, réalise le même acte, il le fait au nom de tous les autres spectateurs ; voilà pourquoi il est pour eux un STIMULANT et non une CATHARSIS.²⁴ » Avec le théâtre-forum, Augusto Boal crée une forme en lutte contre l'abdication de l'homme à la faveur de l'image, contre le pouvoir d'intimidation poético-politique que peuvent avoir certaines productions conventionnelles envers les spectateurs, et évidemment contre l'utilisation plus ou moins consciente du théâtre comme instrument de 'purification'.

« Ce système [aristotélien] sert à réduire, à écraser, à satisfaire, à éliminer tout ce qui est susceptible de rompre l'équilibre. Tout. Y compris les élans transformateurs, les élans révolutionnaires.²⁵ » La poétique du Théâtre de l'Opprimé telle que la conçoit Augusto Boal se construit en opposition au système aristotélien et vient s'inscrire dans la lignée du théâtre de Brecht. Selon Augusto Boal, le théâtre d'Aristote est construit sur l'idée qu'au tumulte des passions succède l'apaisement, l'équilibre rétabli. Au contraire, et toujours selon le créateur du théâtre-forum, Brecht étant comme lui marxiste, se refuse à terminer une pièce sur de l'apaisement.

« Elle [la pièce] doit au contraire indiquer par quels détours passe le déséquilibre de la société, comment et dans quel but en accélérer la transformation. Dans une étude sur le théâtre populaire, Brecht écrit que l'artiste populaire doit quitter les salles centrales et aller dans les banlieues, parce que c'est là qu'il rencontrera les hommes qui ont véritablement intérêt à transformer la société. Dans ces banlieues, il faut qu'il montre des scènes de la vie sociale aux ouvriers qui ont intérêt à transformer cette vie sociale parce qu'ils en sont les victimes. Un théâtre qui prétend transformer les transformateurs de la société ne peut aboutir à l'apaisement, il ne peut rétablir l'équilibre. [...] Brecht désire que le spectacle théâtral soit le début de l'action : s'il faut

²⁴ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 75

²⁵ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 122

chercher l'équilibre, c'est en transformant la société et non en purgeant l'individu de ses justes besoins et revendications.²⁶ »

C'est bien dans cette filiation brechtienne, reconsidérée au prisme de son point de vue, que s'inscrit le théâtre d'Augusto Boal.

Se présentant comme un nouvel épigone de Brecht, Augusto Boal cherche avec le Théâtre de l'Opprimé à pousser les principes du théâtre de celui-ci jusqu'à un nouveau niveau d'aboutissement.

« Marx a dit quelque chose comme : assez d'une philosophie qui interprète le monde ! Il faut changer la réalité. Marx aurait peut-être dit quelque chose d'approchant pour le théâtre. Il nous faut un théâtre qui nous aide à changer la réalité. Pas seulement qui aide à changer la conscience du spectateur. Le spectateur qui va changer sa réalité va changer son corps. C'est-à-dire une révolution, une lutte contre plusieurs types d'oppression, globale. On joue avec la conscience, on joue avec le corps. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, de la première oppression à laquelle se heurte le théâtre. Spectateur, tu es déjà opprimé parce que la représentation théâtrale t'offre une vision achevée du monde, fermée ; même si tu l'approuves ; tu ne peux plus la changer. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, alors il peut se libérer d'autres oppressions.²⁷ »

Dans le théâtre-forum, le spectateur se voit investi de la possibilité d'essayer. En espagnol, comme nous le fait remarquer Augusto Boal, « essayer » c'est « *ensayar* », répéter, tester, vérifier avant l'action vraie, la fiction avant la réalité. Et cet essai n'a pas, selon lui, de vertu cathartique, bien au contraire. Et il trouve un mot qui s'oppose à celui de l'effet cathartique, pour l'appliquer à son théâtre : le « stimulus » ou « dynamisation ». Ainsi, le « stimulus » est le résultat d'une action réelle accomplie dans un cadre fictif. C'est une action, qui est tout de même une action, mais qui ne donne pas l'impression d'en avoir terminé avec l'action réelle. Le « stimulus » c'est la condition de notre volonté, de notre envie d'accomplir cette action qui a d'abord été fictive, dans la réalité.

Il y a dans le théâtre-forum, la volonté de rassembler les gens autour d'une question, parce que l'on ne fait rien seul, et par là même, il gagne la force de vaincre la peur de s'unir, et il vainc l'oppression de l'isolement. Sans se substituer à l'action de transformation sociale, il est incitation, réflexion, et instrument de transformations. Il ne prétend pas non plus à une neutralité absolue, puisqu'en posant les questions qu'il pose à un groupe rassemblé, et en lui proposant de travailler dessus, il présuppose que les personnes en présence ont des questions à se poser, ont un problème à régler.

« On aide juste, en tant que Joker, à ce que les questions aillent sur scène. On ne se substitue pas aux désirs, mais on ne peut pas travailler avec des gens sans désir. Le Théâtre de l'Opprimé ne peut pas aider Lazare, il ne ressuscite pas les morts. Il n'aide que les vivants, ceux qui veulent changer le monde qui les entoure. Si on voit que les règles du monde ne sont pas écrites sur du granit, que les choses bougent, que la société bouge, alors on peut se donner le droit d'essayer d'influer sur ce mouvement.²⁸ »

²⁶ *Ibid.* p. 172

²⁷ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 185

²⁸ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 40

Cette nouvelle pratique qu'est le théâtre-forum cherche, par la mise en jeu d'un groupe de « Universitaire », à contourner les limites du théâtre engagé ; limites dues à l'image figée qu'il peut donner du monde. Les choses ne sont pas, elles sont en train d'être. Et c'est cela que cette pratique particulière veut montrer jusque dans sa forme. Et avec ça, créer du doute, de l'incertitude, pour ouvrir la voie aux alternatives possibles.

II-B. Quels engagements aujourd'hui pour les praticiens du théâtre-forum ?

a) La Compagnie NAJE et le maintien du cap de la lutte contre l'oppression.

« A une époque on s'était appelé 'Théâtre-Forum' pour ne pas s'appeler 'Théâtre de l'Opprimé', ça fait pas peur, c'est plus vendeur, tu passes partout. Et en fait, on a dit non ! On va continuer à s'appeler Théâtre de l'Opprimé, justement, on va annoncer la couleur de qui on est. Après on ne fait pas la révolution non plus. Moi je n'arrive pas avec le poing levé en disant, tu vois ! J'essaye de travailler sur comment on se libère, chacun, de la pensée dominante, et moi comme les autres, hein, c'est le travail d'une vie à chercher comment ne pas se laisser avoir.²⁹ »

Parmi les compagnies épigones d'Augusto Boal, NAJE est peut-être celle qui continue à travailler au plus proche des engagements de l'inventeur du théâtre-forum, maintenant un cap qui n'est pas forcément facile à tenir dans notre société de plus en plus dépolitisée. Comme nous pouvons le lire en annexe³⁰, cette compagnie a dernièrement créé, sous la direction de Fabienne Brugel, et dans le cadre de l'année européenne de lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale, *La Force des Gueux*, un spectacle-forum représenté le 15 janvier 2011 au Théâtre de Chelles avec 680 « Universitaire » dans la salle. La compagnie a créé ce spectacle en réponse à une demande de l'Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Egalité des chances (ACSE) et avec la volonté d'interroger les forces et les moyens dont les pauvres disposent pour s'organiser collectivement et lutter contre les systèmes qui les maintiennent dans la pauvreté. Pour cela, la compagnie a mené des ateliers de théâtre-forum d'avril 2010 à janvier 2011 avec une trentaine de personnes de tous horizons, dont la moitié sont issus de la précarité. La compagnie s'inscrit donc, avec ce spectacle, dans la catégorie que nous avons évoquée plus tôt d'une pratique du théâtre-forum comme moyen de montrer l'expression de groupes en situation de domination sociale.

²⁹ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

³⁰ Fiche-spectacle NAJE en annexe.

Pourtant, Fabienne Brugel définit bien sa pratique comme étant en marge d'un théâtre politique créateur de spectacles engagés comme pourrait l'être celui du Groupov avec *Rwanda 94*, celui de Charles Torjman avec *Daewoo*, ou encore celui du Soleil avec *Le Dernier Caravansérail*.

« Nous, on fait 'forum'. C'est-à-dire qu'on cherche avec les gens comment chacun de nous peut faire un petit pas pour s'engager plus dans la réalité. Et pas seulement dire c'est triste ou c'est terrible. Passer là une soirée à se dire 'merde et moi je fais quoi'. C'est ça le boulot qu'on essaye de faire avec le théâtre qu'on fait. Plus ou moins mais... Il y a de la dénonciation, mais il y a autre chose aussi qui est cette espèce d'assemblée qui se pose des questions, tout le temps, même si tous les spectateurs individuellement n'interviennent pas. On passe son temps à se dire : 'Et moi je ferai quoi ?'... enfin normalement... [...] On le dit, au théâtre de l'Opprimé, l'objectif, c'est l'action, la plus petite soit-elle. Quand on fait un spectacle, 'on' se questionne ensemble. C'est dire voilà, il y a une société telle qu'elle est, il y a une multitude de choses qui ne nous conviennent pas, et comment on fait ensemble pour s'entraîner demain à faire changer les choses. Après, on ne les change pas au théâtre, les choses. On ne les change que dans la vraie vie. Donc le théâtre ne peut être qu'un lieu pour se renforcer, pour se donner du courage, des idées, de l'envie, du possible. Mais aux spectateurs comme à nous, de la même manière, je veux dire, on n'est pas différent, on n'a pas un message à donner, nous. On a juste un truc à dire, 'ben voilà, on vous décrit comment on a compris la réalité de cette question, et maintenant on fait quoi ?'. On sait pas plus. »

On retrouve dans ces propos tout l'engagement d'Augusto Boal, qui est celui de dire qu'une séance de Théâtre de l'Opprimé n'a pas de fin, parce que tout ce qui s'y passe doit se prolonger dans la vie ; et que le théâtre-forum, quand il se fait spectacle-forum, se joue à cette frontière entre la fiction et la réalité qu'il lui faut faire dépasser aux « Universitaire ». En effet, si les questions posées par le spectacle se travaillent - pour ces nouveaux Universitaire pas forcément avertis par un travail en atelier - dans la fiction, il s'agit bien pour les acteurs investis dans le forum d'initier avec eux une transformation de leur action dans la réalité.

On peut ici faire référence à une des scènes de « la réunion du personnel d'une petite surface », maquette figurant dans la *Force des Gueux*, restituant une réalité sociale problématique à partir d'une théâtralisation de verbatim, et ayant donné lieu à des alternatives de Universitaire très diverses et théâtralement assez abouties. On nous donne d'abord à entendre – au sein de la maquette – des bribes de conversations privées de ce personnel qui nous permettent de comprendre divers aspects de leurs difficultés quotidiennes liées à leur travail (exploitation et précarisation par l'aménagement du temps de travail). Vient ensuite le cœur du conflit opposant le « petit patron », dirigeant de la petite surface, à ses employés : lors d'une réunion, il leur annonce que, pour des raisons financières, le personnel d'entretien du magasin est congédié et que le travail sera repris en main par une boîte de sous-traitance – dont on comprend vite qu'elle exploite des sans-papiers. Certains membres du personnel tentent de s'opposer à cette décision, mais leur patron les menace de licenciement tout en signalant aux intérimaires, que eux n'ont rien à dire puisqu'ils ne font pas partie du personnel. A la suite de cette maquette, le Joker – Fabienne Brugel – nous invite à intervenir en tant qu'employés de cette petite surface pour venir tenter de sortir de cette situation de repli tout en cherchant comment déconstruire le

discours idéologique sur le travail porté par ce patron, discours que ce dernier utilise ici pour faire pression sur ses salariés. Les premières tentatives de Universitaire cherchent à mettre en place une mobilisation interprofessionnelle vite paralysée par la peur des autres employés d'y perdre leur emploi. Vient ensuite le rêve de la séquestration du patron, idée lancée du fond de la salle qui se retrouve improvisée sur scène, parce que si c'est une « belle idée » encore faudrait-il savoir comment s'y prendre, et comment faire en sorte que cela soit constructif, et que les employés n'en paient pas le prix fort, nous rappelle le Joker. Arrive ensuite l'envie de mobiliser l'opinion publique. Faire venir les journalistes, oui, mais comment ? Là entre en scène l'idée de créer une action des consommateurs en solidarité avec les employés de la petite surface : remplir son caddie, puis ne rien acheter, demander sans arrêt des annulations, occuper le magasin pour attirer l'attention du voisinage, et ainsi celle des journalistes. Et pousser ainsi ce patron à expliquer en publique, et non plus seulement en réunion interne, ses décisions qui ont mené à une telle mobilisation... et déjà, on voit que le discours change un peu... et que les opprimés reprennent du pouvoir.

Le théâtre-forum chez NAJE cherche ainsi à travailler sur des problèmes clairs, concrets, urgents : sur des situations de crise qui sont à la fois sources de dangers et d'opportunités de changements. Il est une recherche de solutions à l'épreuve du concret et il s'avère être politique avant tout pour sa démarche de recherche-action d'alternatives.

« Moi, j'ai rien contre les solutions révolutionnaires, mais il faut venir les faire et voir ce qu'elles donnent. Les grandes déclarations sur 'on va tout faire péter', c'est bien gentil mais comment tu les mets en œuvre demain ? Moi j'veux bien que t'aïlles tout faire péter, je ne veux pas absolument que tu te tiennes tranquille, mais 'comment' ? Parce que si c'est facile à dire, ce n'est pas si facile à organiser collectivement. Moi ce qui m'intéresse c'est comment concrètement on fait quelque chose, n'importe quoi que ce soit. »

Le théâtre-forum est politique avant tout et surtout parce que son enjeu est de renverser par une démarche esthétique, la passivité politique d'une population qui entre en travail sur une question précise. La création théâtrale pouvant ainsi fonctionner comme propédeutique à l'action politique. Le théâtre-forum se joue donc dans une constante oscillation entre un pôle militant³¹, désireux d'agir sur des sujets brûlants, et un pôle désirant, voulant proposer un questionnement théâtral de certains sujets ; tout en versant souvent plus vers son côté militant, vers le parti pris, alors que le théâtre politique s'inscrirait plus dans un aspect désirant, vers la prise de parole. Le théâtre-forum se veut travail documentaire, journalistique, au plus proche des réalités du terrain, où s'enracinent les problématiques qu'il se propose d'aborder, et pourtant il se veut tout autant théâtre, travail de dramatisation et de transposition des situations, de caractérisation des personnes-personnages – quand il ne dévie pas vers la simplification ou la caricature. Travaillant à cette frontière entre son désir de réalité et son désir de fiction, il se joue le mieux à son point d'équilibre entre son pôle militant et son pôle désirant, mais ceci est l'objet du prochain chapitre.

³¹ Distinction de Philippe Ivernel in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne/Paris : l'Âge d'homme, 1983, 2e vol. p. 27

Le théâtre-forum tel qu'il est défendu par la compagnie NAJE n'est pas sans rappeler le rêve boalien d'un 'théâtre législatif' développé après son retour à Rio de Janeiro en 1992, alors qu'il est élu législateur municipal sur la liste de gauche du Parti des Travailleurs du futur président Lula. Cette nouvelle expérience est celle d'un théâtre qui cherche à créer les conditions pour que les citoyens deviennent des législateurs, pour qu'ils redeviennent des citoyens au quotidien au-delà de leur seul rôle éphémère d'électeur.

« Pendant ces spectacles, il y a toujours un membre de notre groupe qui prend note de toutes les interventions et qui rédige ce que l'on appelle un *Sumulas* (rapport). Ces textes sont analysés par notre *Cellule Matabolizatrice* (les avocats et les techniciens de notre Mandat), qui va suggérer des actions directes (auprès ou contre le gouvernement de la ville), des actions légales (interpellations, procès) ou, surtout, des propositions de lois que je présente à la Chambre des *Vereadores*. Quelques-unes de ces propositions ont abouti et ont maintenant force de loi.³² »

Le théâtre législatif pensé ainsi permet à chacun d'agir sur les choix du pays et d'exercer son rôle de citoyen tous les jours, et pas seulement lorsqu'il est sollicité. Il est à cet égard intéressant de rappeler que le théâtre-forum (dont, rappelons le aucun des praticiens actuel ne bénéficie du poids politique que conférait alors sa fonction à Augusto Boal) est tout de même aujourd'hui beaucoup sollicité dans les démarches de démocratie participative, et surtout pour travailler là où elles ne fonctionnent pas pour cause de hiérarchie trop imposante.

En restant identifiée à une pratique engagée, la compagnie NAJE conserve la force d'une identification claire, précise, ciblée, qui permet à ceux qui le souhaitent de s'investir dans cette pratique en connaissance de cause. Mais la compagnie fait aussi les frais d'une image caricaturée, simplifiée, réduite à son caractère gauchisant, post-soixante-huitard, que les détracteurs - mais aussi parfois les praticiens - ne manquent pas de colporter dénonçant sa volonté délibérée de simplifier les problématiques pour désigner l'ennemi aux yeux de tous. Pour éviter cela, les exigences qu'elle s'impose sans toujours parvenir à les appliquer sont nombreuses. Aborder la réalité dans ses contradictions et dans sa complexité. Diviser et non unir ou faire communier. Prêcher les convertis, un peu quand même pour renforcer ceux qui veulent que le monde change, mais surtout toujours rechercher le multilatéral et non l'unilatéral. Mettre en question tous les points de vue, surtout les plus attendus. Eviter aussi de devenir le lieu de tous les possibles, le lieu des défouloirs carnavalesques, sources d'apaisement social. Maintenir ses exigences. Ne pas donner de solutions, mais surtout entrer profondément dans la réflexion, dans le doute, dans l'anti-modèle.

³² Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé. Op. Cit.* p. 3

b) De l'engagement politique vers un engagement social.

« Et quand je suis parti j'ai décidé de ne plus appeler ça Théâtre de l'Opprimé, je dis, il faut décaler, ça ne m'intéressait pas de travailler sur le concept de l'Opprimé parce que c'était pour moi un concept qui ne fonctionnait pas. Il avait bien fonctionné avec *La Pédagogie de l'Opprimé* de Paulo Freire. Mais au niveau théâtre, commencer à venir dire aux gens, écoutez, vous êtes des opprimés, etc., ça ne fonctionne pas, parce que le terme oppression était un terme bien trop fort pour les gens. [...] Quand on demandait aux gens des situations d'oppression, ils ne savaient pas quoi dire. Et donc j'ai préféré partir sur l'idée qu'on travaille sur des situations problématiques.³³ »

Sur la même question, les réponses divergent entre praticiens, et ils sont bien plus nombreux à suivre Bernard Grosjean qu'à suivre Fabienne Brugel dans ce rapport à l'engagement politique auprès de l'Opprimé. On remarque d'ailleurs une tendance forte à se tourner vers un engagement plus social que politique. D'ailleurs « ce glissement sémantique du 'politique' au 'social' peut s'appréhender dans un contexte plus général d'un triomphe de la *policy* (gestion, administration) au détriment de la *politics* (politique partisane mettant en jeu un choix en terme de valeurs).³⁴ » Et c'est justement dans l'optique de ce glissement d'un engagement politique – *politics* - à un engagement social, que travaille Arc-En-Ciel-Théâtre avec sa pratique d'un « théâtre-forum institutionnel » questionnant par un travail social la *policy* administrative qui tend à dénaturer la *politics*.

Désireuse de sortir du manichéisme trop frontal qu'implique le Théâtre de l'Opprimé, qui se fait par, pour et avec les Opprimés, et donc contre et sans ceux désignés comme oppresseurs, cette pratique particulière du théâtre-forum cherche avant tout à questionner l'Institution, les rôles, les hiérarchies et donc les oppressions qu'elle impose à chacun d'infliger et/ou de subir. « Et l'Institution, c'est tout, c'est l'Etat, c'est l'Entreprise, c'est l'Ecole, c'est la Famille aussi. C'est-à-dire comment, une organisation ancrée, c'est-à-dire installée avec des valeurs et des principes qui la régissent depuis un certain temps, ... en fait ce qu'on met en cause c'est plus l'Institution que les gens qui composent l'Institution.³⁵ » Ce théâtre institutionnel se fonde ainsi sur l'hypothèse que les mécanismes de l'asservissement dépendent des institutions et des organisations et non de la volonté des hommes et des femmes qui en sont les acteurs. Si ce positionnement peut lui aussi paraître naïf à première vue, il a l'avantage de favoriser la confrontation des points de vue en évitant toute stigmatisation préalable. L'objectif de cette pratique reste un objectif social de questionnement de la '*policy*' administrative par tous ceux qui en sont aux prises ; contribuant ainsi à ce que chacun ressaisisse le pouvoir créateur d'un sujet instituant en butte avec l'institué et à ce que chacun puisse reconsidérer la différence entre ce qui relève de cette *policy* et ce qui relève du *politics*. Il ne s'agit ni de soigner, ni de calmer les conflits,

³³ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

³⁴ Hamidi-Kim, Bérénice. *Les cités du "théâtre politique" en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*. Dir. Hamon-Siréjols, Christine. Université Lumière. Lyon S.I. : s.n. 2007, p. 445

³⁵ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Philippe Armand le 28 mars 2011 figurant en annexe.

mais de contribuer à faire apparaître les antagonismes sociaux de façon à ce qu'ils se disent et se négocient.

Le théâtre-forum institutionnel d'Arc-en-Ciel-Théâtre ne travaille qu'avec un intervenant meneur de jeu qui endosse le rôle du Joker. Il impulse la discussion du groupe, la création des maquettes-modèles et leurs mises en forum. C'est lui qui institue l'ouverture de l'espace transitionnel, dans lequel va se faire le forum qui se présente comme lieu d'intégration réciproque entre différents groupes, entre différentes personnes ayant chacune leur point de vue qu'il s'agit de prendre en considération. Le théâtre-forum ainsi pratiqué s'apparente fortement à une méthode d'animation socioculturelle qui se voudrait exigeante quant à ses implications sociales. Cette pratique est marquée par le passage qu'elle opère du forum-répétition au forum-réflexion, de l'intra-groupe vers le méta-groupe, considérant le participant non plus comme un opprimé mais comme un protagoniste qui doit affronter des antagonistes, pour lesquels il peut lui aussi s'avérer être un antagoniste. Ainsi, entre les participants, on assiste à une ouverture considérable du processus d'identification qui n'est plus totale, ni analogique, mais en solidarité avec des protagonistes qui peuvent être en prise avec des situations conflictuelles qui n'ont rien de commun avec les leurs. Le théâtre-forum institutionnel travaille à la mise en dialogues de publics mixtes et a établi, pour les situations les plus complexes, le concept « d'assemblées théâtrales » :

« Quand on va parler par exemple de la parentalité, de la relation parents-ados, c'est difficile en fait de faire des groupes mixtes. Est-ce qu'il y a des ados qui vont dire vraiment ce qu'ils pensent ? Quand on est ados, on a des représentations très très dures de l'adulte, mais c'est normal, c'est une phase nécessaire à la construction, mais du coup c'est pas évident de l'exprimer devant d'autres adultes. Et inversement ! Est-ce que des parents vont dire devant des ados, « moi il y a des jours je lui arracherais la tête, quoi », parce que c'est un peu ce qu'on peut penser des fois... Donc quand c'est un peu des sujets sensibles comme ça, [...] Nous on fait une 'assemblée théâtrale', c'est-à-dire que sur une même thématique, ben on va en fait inviter chaque groupe à travailler en amont avec chacun un comédien intervenant propre [pour permettre à chacun des groupes de pouvoir s'exprimer, d'aller jusqu'au bout de ce qu'il a envie de dire.] Et après lors de l'assemblée théâtrale, il y a normalement un comédien intervenant neutre, c'est-à-dire distingué des autres, qui vient l'animer et permettre à chacun des groupes de venir jouer une ou deux saynètes que le groupe aura préalablement choisi et qui illustre la grande problématique. Et les membres des deux groupes peuvent venir remplacer les personnages de la maquette. [...] Et c'est aussi indispensable à un moment donné de réunir tout le monde. C'est facile de rester entre soi, entre ados, à se dire les parents ceci cela, mais c'est intéressant aussi de se demander ce qu'en pensent les parents. Et l'inverse. On est là pour créer des ponts.³⁶ »

Les deux temps de « l'assemblée théâtrale » permettent ainsi d'éviter le rapport à l'interdit, en aidant les situations conflictuelles à mieux être comprises en forum intra-groupe, et donc en permettant aux participants de se sentir plus en sécurité pour aller défendre certaines positions. Ils permettent aussi

³⁶ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Philippe Armand le 28 mars 2011 figurant en annexe.

aux participants de groupes considérés comme étant en opposition sur la question abordée, de voir certaines choses ensemble, d'entendre ensemble certaines paroles portées par d'autres qu'eux-mêmes, et donc de pouvoir, éventuellement, être amenés à en reparler plus tard.

Proche des idéaux de l'Education populaire, Arc-en-Ciel-Théâtre voit le théâtre-forum comme le lieu où le dialogue peut-être rétabli. Il renoue ainsi avec un des grands projets d'Augusto Boal :

« le Théâtre de l'Opprimé favorise le rétablissement du dialogue entre les êtres humains, car nous savons que toutes les relations sociales – entre pays, classes, ethnies, genre, etc...- se schématisent très souvent en monologues, où l'un des tenants de la relation commande, parle, impose, tandis que l'autre est réduit au silence. Le Théâtre de l'Opprimé aide à comprendre et à rompre ces relations de dépendance ; il ne vise pas à adapter un citoyen à une société injuste, mais à la transformer.³⁷ »

Le détour que le théâtre-forum impose à la prise de parole, par l'entrée dans l'action, prend tout son sens et son poids social - et politique - lorsque Augusto Boal lui-même nous rappelle :

« Faire et dire ce n'est pas la même chose. Faire avec toute sa sensibilité. On se voit se changeant tous. Faire devant les autres, ce n'est pas dire une phrase. Le temps de la démagogie s'achève parce que l'action engage plus, que les autres sont présents pour dire non, ce que tu proposes est démagogique, ridicule. Avec des effets de voix bien placés au cours d'une assemblée tu peux obtenir beaucoup de succès. Dans le théâtre-forum, tu ne peux plus, tu dois montrer les choses, comme si elles étaient réelles, avec la sanction immédiate des autres.³⁸ »

C'est dans cette optique boalienne d'une participation à un débat d'idées engageant la corporéité des participants à travers une expérience à la fois sensible et intellectuelle que se pose la compagnie Arc-en-Ciel-Théâtre. Et la singularité de cette compagnie est justement de retenir en tout premier lieu, parmi les directions de travail données par l'inventeur du théâtre-forum, cette exigence de mise en dialogue par l'action pour constituer sa propre pratique comme une démarche de développement social. Le langage théâtral est considéré dans son théâtre institutionnel comme un langage qui peut être utilisé par tout le monde pour parler de la politique aussi bien que de la psychologie, de la pédagogie ou de la métaphysique, comme un langage qui favorise le dialogue et qui empêche toute grandiloquence démagogique.

Dans notre perception actuelle du politique, la *policy* a considérablement pris le pas sur le *politics*, créant, auprès des citoyens qui se sentent dépossédés de leurs propres rôles, d'importantes conséquences de défiance politique, de dépolitisation, et même de désintérêt pour la « chose publique ». Cependant, et comme en contrepoint de ce retrait du politique, de cet échec du rêve républicain, l'expérience collective reste ressentie comme nécessaire dans la construction de soi. Elle se recherche donc d'avantage dans les réseaux sociaux que dans l'engagement politique. Le théâtre-forum, principalement pratiqué par des acteurs sociaux, suivrait donc le citoyen dans sa démarche de réengagement politique par le tissu associatif, au risque de se transformer en méthode d'intervention

³⁷ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 11

³⁸ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 188

sociale, créant du dialogue là où ça ne dialogue plus et perdant son objectif politique d'intégration réciproque à la société.

III. Une méthode d'intervention sociale, ou une forme de théâtre d'intervention ?

III-A. Avec, par et pour des opprimés, des public-cibles, des « exclus ».

Les projets de théâtre-forum s'adressent, comme nous l'avons vu, la plupart du temps à un public particulier invité à entrer dans une démarche créative initiée par un artiste, dans une recherche d'alternatives sur un thème touchant à des problématiques quotidiennes qui seraient les siennes. Dans le théâtre-forum tel qu'il est principalement pratiqué aujourd'hui, ce qui crée surtout le commun entre l'artiste intervenant et les participants ne relève plus tant de la lutte politique que du seul fait d'avoir un travail à effectuer ensemble. La rencontre se fait ainsi dans la mesure où le public-cible trouve, dans le projet du forum, un moyen d'enrichissement personnel, mais aussi dans la mesure où l'artiste intervenant y trouve sa place et l'intérêt de sa présence. Et tout se passe comme si se trouvait avant tout au cœur du projet, non plus tant l'objectif politique de transformation sociale, que les conditions vécues du processus, que les relations vécues hors de toute hiérarchie entre participants de différents groupes, et même entre artiste(s) et participants.

Le théâtre-forum se construit alors sur un principe de « faire ensemble », constitué de jeux, d'improvisations, d'échanges, de discussions, de débats... Ouvrant un espace où se jouent d'autres possibles de la réalité, le théâtre-forum permet d'ouvrir l'imaginaire, de desserrer l'étau de la vie quotidienne, de se rendre capable de créer, de renouer avec son droit à l'erreur, et donc de ne pas se laisser enfermer dans un déterminisme fataliste. Le théâtre-forum, « c'est un jeu qui permet de s'inventer un autre monde. Non pas le monde imaginaire du roman, du rêve, du cinéma. Ni le monde contingent, implacable et sans issue de la vie quotidienne. Mais un monde symbolique qui donne du sens à son expérience et permet de trouver les mots justes. A partir de situations les plus banales, se reconstruire des possibilités nouvelles, des relations différentes. Emerge alors une figure de l'altérité moins menaçante, moins systématiquement hostile, avec laquelle on peut dialoguer sans prendre ni donner de coups.³⁹ » Ainsi présenté, le théâtre-forum permet de réaliser que ce qui 'nous' arrive n'est pas seulement de notre fait, mais celui de l'imbrication de tout un ensemble de causes parfois contradictoires. Dans une démarche proche de l'éducation populaire, il permet aussi de démêler à plusieurs les relations de causes à effets de ce qui arrive, il ouvre un espace où peuvent s'exprimer les sentiments de chacun, met à distance des situations individuelles en les reliant au collectif, il décentre les participants de leurs seuls points de vue, il pousse au partage et à la confrontation des idées.

³⁹ René Badache. *Jeux de drôles : jeunes et société, quand le théâtre transforme la violence*. Paris : La Découverte, 2002, Préface p. 6

C'est principalement pour sa capacité à recréer du dialogue et de la confiance en soi et en l'autre, que le théâtre-forum est souvent adressé à des public-cibles en situation d'apprentissage (milieu scolaire ou de formation) ou en situation de difficultés socio-économiques (centres sociaux, centre de soin, milieu carcéral). Praticué aujourd'hui principalement dans ces lieux, et initié par des jokers – intervenants – issus du service social, on peut aller jusqu'à se demander si le théâtre-forum n'a pas été peu à peu assimilé à une méthode d'intervention sociale, ou même récupéré à des fins d'intégration sociale se détournant ainsi de ses objectifs politiques premiers.

« On était stupéfaits en fait de ce que ça avait pu apporter en peu de temps sur la relation avec le public qui fréquentait le centre social, mais dont on ne savait pas grand-chose en fait, avec lequel on avait du mal à avancer, qui était assez réticent à venir nous parler, à nous communiquer, à nous demander des choses. Et là, sur la parentalité, avec des mamans maghrébines, dans des quartiers en plus où il y avait des problèmes, les gens nous ont parlé ... elles se sont exprimées sur des sujets pas faciles, en plus des mamans maghrébines qui ne parlent pas forcément bien le français et tout ça ... et ben le théâtre-forum ça a boosté le truc, du coup ça a boosté le projet du centre social.⁴⁰ »

Aidant à la définition de soi en aidant à la définition des situations qui oppressent, le théâtre-forum libère la parole et crée du dialogue entre les participants - comme ici entre les usagers et les membres de la structure qui les accueille. Il permet de retisser, entre ces personnes, des liens de confiance qui sont nécessaires à l'intervention sociale et c'est dans ce sens qu'il est de plus en plus considéré comme une méthode où un complément d'intervention.

Le théâtre-forum, créé à l'origine comme une autre forme de théâtre politique fait, pour, par et avec les opprimés des dictatures sud-américaines, a continué, au-delà des changements de contextes, à se jouer auprès d'autres opprimés, dits public-cibles, souvent marqués par leur situation d'exclusion de la société. Le théâtre-forum qui travaillait avec des opprimés, puis avec des public-cibles tend aujourd'hui à travailler avec des « exclus », signant par là sa sortie de tout engagement politique. Il devient mise en place d'un cadre d'action favorisant la réintégration de personnes désignées comme exclues dans une logique de projet et dans une démarche de développement personnel, au risque de devenir une méthode d'adaptation du citoyen à la société. « Le prolétariat est sorti du langage politico-médiatique par la même porte que la classe ouvrière [...] Avec lui ont disparu derrière le décor les opprimés et les exploités. Les esprits compatissants admettent que de telles catégories existent au loin, dans les favelas brésiliennes, ou les sweatshops asiatiques. Mais dans la démocratie libérale il ne saurait être question d'exploitation ni d'oppression. Ces mots impliqueraient qu'il existe des exploités et des oppresseurs, ce qui s'accorderait mal avec la fin proclamée des relations de classe. Pourtant, il fallait bien trouver une façon de désigner ceux qui vivent dans la misère, désormais trop nombreux pour être simplement frappés d'invisibilité. Les experts les ont baptisés : ce sont les

⁴⁰ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Philippe Armand le 28 mars 2011 figurant en annexe.

exclus.⁴¹ » S'opère ainsi un changement de nomination qui ne semble pas indiquer *a priori* de changement de fond quant au problème posé. Cependant, ce changement de nomination des personnes concernées, entraîne à leur égard, un changement de considération non négligeable : l'utilisation du terme d'« exclus », définissant l'individu par sa condition d'être « sans », rend la situation des personnes beaucoup plus floue que lorsqu'elles étaient désignées comme « opprimées ». S'agit-il de victimes politiques en lutte contre un système qui les oppresse, de victimes morale cibles d'une action sociale de la pitié, ou d'individus responsables de leurs propres situations ? Ces « exclus » avec lesquels travaille le plus souvent le théâtre-forum semblent n'être aujourd'hui les victimes de personne, si ce n'est d'elles-mêmes. Il s'agirait alors de les réadapter à la société plus que de les aider à la transformer. Il y a donc bien là le risque pour le théâtre-forum de perdre complètement de vue son ambition de lutte politique contre l'injustice pour devenir un outil au service d'une assistance publique compassionnelle.

III-B. Une nouvelle méthode d'intervention sociale ?

Le terme d'« intervention » vient du latin *inter-venire* signifiant venir entre. Le sens premier d'intervention, concerne les situations, et signifie arriver, se produire, à propos d'un événement au cours d'un procès, d'une affaire. Le deuxième sens du terme, concernant cette fois plutôt les acteurs, signifie prendre part à une action, une affaire en cours, dans l'intention d'influer sur son déroulement. Ce terme implique d'emblée une connotation négative liée à l'idée d'ingérence dans les affaires d'autrui. Mais, il en implique également une autre, plus positive de médiation, d'intercession dans une situation. Dans tous les cas, il s'agit de l'action d'une tierce personne, extérieure a priori, qui va s'impliquer volontairement dans une situation. Dans sa thèse⁴², Bérénice Hamibi-Kim nous rappelle que le terme d'intervention possède un double sens à la fois militaire et médical impliquant chacun une vision différente de l'action menée – ici théâtrale : le sens militaire de l'intervention – en référence à l'intervention des troupes armées - renvoie à une situation de conflit, de guerre. Le théâtre se trouve alors conçu comme une arme, et l'artiste est placé en situation d'allié, il est celui qui combat auprès de, avec, pour ceux qui bénéficient de son intervention. Ainsi, dans le cas du théâtre-forum, le joker-intervenant serait celui qui se place, vis-à-vis des opprimés, dans une position d'égalité et d'implication identique. Le sens médical d'intervention renvoie quant à lui à une situation pathogène, à un corps malade.

⁴¹ Eric Hazan. *LQR, la propagande au quotidien*. Paris : Raison d'agir, 2006, p. 107

⁴² Bérénice Hamibi-Kim. *Op. Cit.*

Rappelons-nous d'ailleurs que l'intervention sociale telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui en France se place la plupart du temps dans cette optique médicale de l'intervention. Le joker-intervenant va être ainsi appelé à soigner, guérir l'opprimé par le théâtre. L'artiste est ici guérisseur et cela réouvre le débat : Qui l'intronise dans cette fonction ? S'agit-il d'une compétence innée, acquise ? Comment le théâtre peut-il être moyen de guérison ? ... Un glissement de conception s'est opéré au sein des instances d'intervention sociale. Ayant perdu de leur engagement politique, elles sont passées d'une intervention au sens militaire-militant à une intervention dont le sens est plus médical. Cette évolution qu'ont fortement tendance à suivre bon nombre de praticiens du théâtre-forum, est aujourd'hui de plus en plus remise en cause par les acteurs sociaux eux-mêmes. Peut-être alors que lorsqu'ils font appel à d'autres pratiques, comme celle du théâtre-forum, ce qu'ils cherchent véritablement, c'est à renouer avec un autre mode d'intervention, plus militaire-militant, pour établir d'autres rapports aux gens auprès desquels ils interviennent.

III-C. Les travailleurs sociaux à la recherche d'un autre rapport aux gens.

« La limite du travail social pour moi c'est... mais ça raconte aussi ça le dernier spectacle [*La force des gueux*]... c'est le travail au niveau politique, c'est le rapport au monde, c'est qu'est-ce qu'on sert comme discours, c'est dans quelle optique on travaille. Donc, du coup même si j'ai jamais été une super militante politique, il y avait quelque chose qui n'allait pas dans ce rapport aux gens [induit par le travail social]. Et donc le théâtre de l'Opprimé, même au début, même au premier jour, ce qui m'a tilté c'est que ce rapport que j'avais avec les gens en faisant du théâtre de l'Opprimé n'était pas le même que celui qui s'instituait, tu vois, même si j'essayais autre chose, quand j'étais en travail social. Tout d'un coup c'était pas le même type de rapport, pas la même solidarité, c'était autre chose.⁴³ »

La pratique du théâtre-forum induit un rapport particulier aux gens, rendus pleinement acteurs d'un processus de création d'alternatives. Et si ce rapport particulier aux participants a tendance à ranger cette pratique parmi les nombreuses méthodes d'intervention sociale, il est aussi l'élément qui l'en sort. Aux dires de Fabienne Brugel, c'est justement parce qu'il permet cet autre rapport aux gens que le théâtre-forum diffère de l'intervention sociale. S'ouvre, en effet, avec le théâtre-forum tout un rapport au collectif et à sa capacité créative qui est vraiment absent des méthodes d'interventions sociales françaises.

Le terme d'intervention sociale d'intérêts collectifs regroupe un ensemble de pratiques, qui peuvent aller de l'animation de groupe de parole, à tout ce qui relève du développement social local. Parmi ces pratiques, celle qui aurait le plus grand potentiel en terme d'intervention collective, est

⁴³ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

« *l'empowerment* » - ou développement de la capacité d'agir - définit par Yann Le Bossé⁴⁴, comme « l'acquisition de nouveaux droits ou de nouvelles ressources par la mobilisation collective. C'est un instrument de progrès social destiné à augmenter l'accès aux ressources des laissés pour compte ». C'est Saul Alinsky⁴⁵ qui est reconnu pour être à l'origine de cette méthode d'intervention sociale collective, basée sur la lutte, la provocation du conflit qui cherche à attiser l'agressivité ou le ressentiment de la communauté pour faire ressortir les déceptions, le mécontentement mais aussi la culpabilité que peuvent ressentir les personnes, et ainsi les pousser à s'organiser pour changer les choses. Le théâtre-forum semble ainsi avoir partie liée avec cette pratique de « *l'empowerment* » qui a encore du mal à se développer en France - bien qu'elle soit très répandue en Amérique du Nord. La recherche en action sociale semble poser l'hypothèse qu'il y aurait de part et d'autre de l'Atlantique deux façons antagonistes de voir le service social : comme « contrôle » et « responsabilisation individuelle » du côté franco-européen dont les démarches restent essentiellement focalisées sur l'individu ; et comme « mobilisation collective » et « conflit » du côté des services sociaux nord-américain, plus ouvert à l'action collective de part leur fonctionnement plus communautaire. Travaillant lui aussi en vue d'« augmenter la capacité d'agir d'un groupe, d'une personne, par une prise en compte simultanée des conditions structurelles et individuelles du changement social »⁴⁶, le théâtre-forum pourrait se présenter comme une méthode d'intervention sociale alternative palliant le manque d'intervention collective du système de service social français.

Mais plus qu'une réponse à la non intégration de l'action collective à visées politiques aux méthodes d'intervention sociale, le théâtre-forum est peut-être convoqué par le social justement parce qu'il ne se veut pas être méthode d'intervention. Il s'agirait alors de faire appel à cette autre pratique, dans un désir de sortir de la logique d'intervention, et d'entrer dans une dynamique créative. Le théâtre-forum peut en effet aussi se jouer dans la recherche d'un équilibre entre enjeu artistique et mission sociale. Le théâtre est ici envisagé comme une démarche créative dont l'efficacité sociale est conséquence du lieu dans lequel elle prend place et des différents acteurs qui collaborent à son déroulement. Les jokers – intervenants – menant le théâtre-forum n'interviennent pas en tant que travailleurs sociaux, et ne sauraient entrer en concurrence avec eux, ils viennent faire du théâtre-forum avec un groupe de personnes, et leur intervention pourra, peut-être, par la suite, avoir des implications sociales bénéfiques aux participants selon l'implication dans le projet des membres de la structure accueillante. Ce qui importe avant tout, dans la démarche du théâtre-forum, c'est que, tout à coup, à contre courant de l'intervention sociale actuelle en France, un collectif se trouve mis au service de lui-même. Le théâtre-forum crée les conditions pour qu'un travail de questionnement créatif se fasse avec, puis pour, puis par les personnes concernées.

⁴⁴ Yann Le Bosse. « Développer le pouvoir d'agir des personnes », in *Nouvelles pratiques sociales*, volume 21 n °2, 2009, p 174

⁴⁵ Thierry Quinqueton. *Saul Alinsky, organisateur et agitateur*. Paris, Desclée de Brouwer, 1989, 125 p.

⁴⁶ Yann Le Bosse. *Op. Cit.* p 175

En 1973, le gouvernement révolutionnaire péruvien met en place un plan national d'alphabétisation auquel Augusto Boal participe. Face à la multiplicité des dialectes parlés par les personnes concernées par ce plan, les organisateurs ont considéré deux points comme essentiels: celui d'alphabétiser dans la langue maternelle et en espagnol, sans contraindre à l'abandon de l'une au bénéfice de l'autre, et d'alphabétiser aux moyens de tous les langages possibles, et en particulier les langages artistiques comme le théâtre, la photographie, les marionnettes, le cinéma, les journaux... Et cela, avec la belle conviction que chaque langage est irremplaçable, et que tous les langages s'enrichissent les uns les autres. Traiter le social par le social permet de subsister, traiter le social par le culturel et l'artistique permet d'exister.

III-D. Des projets portés par des personnes d'exception.

Issus de l'action sociale pour la plupart, mais aussi des milieux de la création artistique, les jokers – intervenants – des compagnies de théâtre-forum dont j'ai pu suivre le travail sont des artistes engagés, parfois politiquement, plus souvent socialement, mais toujours artistiquement, luttant pour le développement de la forme qu'ils proposent. Le théâtre-forum se voit ainsi porté par des individus d'exception, à la fois créateurs (grands amoureux de théâtre) et pédagogues. On ne peut d'ailleurs nier que la réussite des missions sociales que l'on peut confier au théâtre-forum soit due au fait que les artistes impliqués le sont sur la base d'un fort engagement personnel. « Il y a de l'insupportable à vivre ce que l'on vit, en certains endroits et dans certains moments. Nous éprouvons le besoin premier, pulsionnel, de tenter d'inventer autre chose que l'acceptation fataliste de ce mal être. Un artiste n'a pas moins de raison qu'un autre de tenter d'inventer un rapport à cette réalité.⁴⁷ » Que ce soit Augusto Boal, Fabienne Brugel, Lorette Cordrie, Bernard Grosjean, Philippe Armand, René Badache ou Yves Guerre, il s'agit à chaque fois de fortes personnalités qui regroupent autour d'elles une équipe particulière, et qui déterminent la couleur, l'orientation et le sens des activités de leurs compagnies. « Il faut dire que j'étais poussé par une conviction. Je fais partie d'une espèce qu'on ne savait pas encore en voie de disparition, de ceux qui, au cours des années 1960 et 1970 voulaient changer le monde et qui, malgré toutes les désillusions passées et à venir, croient encore que c'est possible.⁴⁸ » Ces praticiens du théâtre-forum revêtent-ils le statut de militants ou de professionnels ? Les jokers – intervenants – sont-ils à considérer comme des militants permanents, comme ceux des organisations syndicales ou politiques ? Rappelons ici que l'enthousiasme, même s'il reste nécessaire pour la défense de formes minoritaires, ne vaut pas compétence. Cet engagement personnel, s'il a ses forces, a aussi ses faiblesses. Et bon nombre d'autres compagnies portées par d'autres personnes moins

⁴⁷ Catherine Bédarida. « Les noces de l'art et de l'insertion sociale aux Laboratoires d'Aubervilliers » in *Le Monde* 15 juin 1999.

⁴⁸ René Badache. *Op. Cit.* p.18

singulières le prouvent par une production peu intéressante dévaluant la pratique du théâtre-forum. Bien sûr, cette pratique est un engagement, avant que d'être une technique, parce que c'est un projet avant que d'être un savoir faire. Cependant, tous s'accordent à dire que sans une formation particulière, venant se surajouter à une certaine 'prédisposition', on ne peut pas devenir un joker – intervenant – compétent.

« Ca ne s'improvise pas, d'être comédien-intervenant, il y a d'abord une belle maîtrise d'animation de groupe, d'être là, attentif à ce qui se passe à droite à gauche, de sentir ce qui est intéressant à faire sortir, même si on peut se tromper, je veux dire, et que chaque intervenant va avoir une manière différente de conduire un forum, mais quand même. En tout cas, on sera à chaque fois en empathie et en solidarité vraiment avec le public.⁴⁹ »

Les compagnies dont j'ai pu suivre le travail tiennent toutes à la formation de leurs comédiens-intervenants, et encore plus à celle de leurs jokers. Il y a une réelle recherche de l'amélioration technique du métier. Le choix du thème du Forum, l'élaboration-crédation des maquettes, le travail d'improvisation, la réflexion sur le débat que va ouvrir le forum, la préservation de son éthique d'intervention, ... rien n'est laissé au hasard.

« Je me demande jusqu'à quel point ce n'est pas une fuite devant les 'cadavres' inévitables de tout travail artistique véritable.⁵⁰ » Cette phrase d'Ariane Mnouchkine à propos du théâtre-forum d'Augusto Boal, reprend le reproche le plus fréquent fait aux praticiens : celui du désengagement artistique. L'engagement social - ou l'utilité sociale - peut, en effet, vite devenir source de toutes les justifications et légitimations de cette pratique, la dédouanant par là même de toute recherche d'exigence et de légitimité esthétique. Le théâtre-forum peut facilement devenir l'œuvre de personnes fuyant devant les difficultés de la création artistique, nécessitant l'avènement d'une parole personnelle et d'un engagement de soi dans un processus créatif. Il peut être ainsi le fruit d'une résistance émotive et esthétique à ses propres préoccupations, à son propre imaginaire. Et ainsi, il peut facilement être le produit d'un artiste non confiant pris tout à coup de la honte de faire pour soi, par soi et avec soi, dans l'idée que puisqu'on ne peut faire avec soi, alors occupons-nous des autres. On peut même aller plus loin et énoncer que la pratique du théâtre-forum peut aussi facilement devenir un comportement d'une générosité déplacée, voire opportuniste où la ruse peut l'emporter sur la franchise : il y a, en effet, toujours le risque d'une utilisation de la parole des participants au profit de l'artiste-intervenant qui peut l'instrumentaliser et y puiser matière à reconnaissance.

Entre l'écueil du sur engagement politico-social et le reproche de désengagement artistique, la position du joker – intervenant – n'est pas facile à tenir, et c'est principalement pour cette raison que

⁴⁹ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Philippe Armand le 28 mars 2011 figurant en annexe.

⁵⁰ Citant les propos d'Ariane Mnouchkine : Jean-Gabriel Carasso. *L'intervention théâtrale aujourd'hui : quelles pratiques, quels enjeux ? Regard sur trois aventures, Jean Hurstel, Georges Buisson /Alain Grasset, Augusto Boal*. Dir. Saez, Guy. Institut d'études politiques. Grenoble, Isère S.I. : s.n. 1986, p. 131

les compagnies qui mènent les expériences les plus riches actuellement en matière de théâtre-forum, sont dirigées par des personnes que je qualifie d'exceptionnelles. Eviter l'écueil de l'engagement sentimental ou émotionnel, rester à une certaine distance critique des questions abordées, ne pas tromper ni ses partenaires ni soi-même en s'engageant comme concernés dans des combats qui ne sont pas vraiment les siens. Rester toujours un peu dégagé des questions sur lesquels on travaille, pour éviter les écueils du militantisme, des idéologies et autres logiques partisans, déjà dénoncés par Augusto Boal au moment de l'élaboration de la forme du théâtre-forum. Eviter aussi l'écueil de la perte des convictions menant à des productions trop consensuelles. Se poser sans cesse la question de la responsabilité de son œuvre et de sa légitimité à prendre la parole sur certaines questions dont on n'est pas spécialiste. Le Joker – intervenant – affronte toutes les difficultés qui s'imposent à l'artiste engagé. Mais il les affronte directement, puisque c'est lui-même qui entre en jeu pour mener le forum avec les participants, et que son engagement ne passe pas par l'intermédiaire de sa création. S'ajoute ainsi, à sa difficile posture d'artiste engagé, celle de sa posture d'artiste pédagogue.

« L'artiste enseigne à faire de l'art, il ne le produit pas seulement, en tout cas pas seul. Il enseigne comment le produire. Pour moi il s'agit là d'une découverte importante. Je le presentais, je l'ai rencontrée, c'est une découverte. Pas seulement écrire des pièces, pas seulement les jouer, faire de la mise en scène. Enseigner et voir les gens réaliser eux-mêmes les actions scéniques, les pièces, les jouer, les transformer en groupe.⁵¹ »

La fibre pédagogique semblent être de mise pour tout praticien de théâtre-forum où le joker – intervenant – adopte une posture d'écoute proche d'un certain socratisme, en ce qu'elle débouche sur une maïeutique faisant « accoucher » les participants de leurs propres réponses. Cette posture d'écoute, il doit la développer lui-même afin qu'elle devienne réciproque, selon l'idée que si l'acte d'écouter n'est pas fondamental pour celui qui le fait, il ne se passera rien. Ainsi, le joker – intervenant – ne sera jamais vraiment, vis-à-vis des participants, dans un travail d'enquête qui renvoie au questionnaire, au sondage, à l'interrogatoire. Il ne répond pas à cette caricature de l'artiste descendant au peuple pour y puiser quelques éléments d'information avant de s'en retourner dans son 'milieu d'origine supérieur'. La posture d'écoute qu'il développe est marquée par ses exigences :

« L'écoute est une écoute véritable, un échange, un dialogue, où chacun, artiste et non artiste se doit de garder fortement son statut, sa spécificité, son point de vue. Dès lors que ce phénomène existe, le dialogue n'est pas forcément facile, sans heurts, il est au contraire souvent contradictoire, parfois violent, mais toujours riche lorsque l'authenticité de la relation – et donc aussi la durée – le permettent.⁵² »

Pour que cette posture d'écoute pédagogique soit effective, d'autres notions importantes entrent en ligne de compte, comme celles du temps de l'intervention : seule une certaine durée permet la mise en place d'une écoute véritablement personnalisée entre l'intervenant et le/les participant/s, d'une écoute permettant à son tour l'émission de paroles authentiques au-delà de la seule conversation. C'est bien là tout un art qui ne peut être déployé que par des personnes d'exception.

⁵¹ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 200

⁵² Jean-Gabriel Carasso Op. Cit. p. 98

III-E. Une méthode d'intervention théâtrale : la recherche d'une esthétique du forum.

Beaucoup d'efforts – plus ou moins concluants comme toujours - ont été menés par des praticiens du théâtre-forum soucieux d'introduire une recherche artistique dans la composition des maquettes. Une recherche qui va de pair avec leur volonté, dont nous avons parlé plus tôt, de professionnalisation en tant que meneur de jeu mais qui traduit aussi, et surtout, une volonté de gagner en reconnaissance artistique auprès des milieux de la culture, reconnaissance jusqu'aujourd'hui inexistante – mais nous y reviendrons en chapitre V de cette même partie.

Ce désir de travailler le style du modèle avait déjà été évoqué par Augusto Boal lui-même :

« Quand le problème central est concret, généralement le modèle tend au réalisme sélectif. Je dirais même que la majorité des spectacles-forums que j'ai vus ont été réalisés dans ce style. Mais ceci n'est absolument pas obligatoire. Ce qu'il faut, avant tout, c'est que le théâtre-forum soit du bon théâtre. Que le modèle présente en soi une source de plaisir esthétique. Avant que la partie forum ne commence, le spectacle doit être beau et bien fait. [...] Le danger d'une mise en scène pauvre est d'entraîner les spectateurs à avoir une participation parlée, à avoir des discussions verbales sur les solutions possibles, au lieu de le faire théâtralement.⁵³ »

Un travail important a été mené par les épigones d'Augusto Boal dans ce sens d'une recherche de la 'théâtralité du forum' :

« Faire quelque chose de juste par rapport à la thématique demandée. Qui lance la question du débat, mais en même temps qui soit théâtralement juste. [...] C'est-à-dire, être en équilibre entre l'émotion, la distance, trouver le ton juste. Alors il y a une chose très importante, c'est que c'est une méthode de délibération. Et une méthode de délibération, c'est une recherche de solutions. Or on dit que pour bien chercher une solution, il faut bien poser la question. Or on dit qu'il nous revient à nous la charge et la responsabilité de poser correctement les bonnes questions. Donc d'éclairer le chemin. Parce qu'on peut faire du théâtre-forum comme ça à toute allure, c'est pas difficile. Mais de bien le faire, c'est vraiment un métier.⁵⁴ »

La réalisation de spectacles-forum se pose des questions d'esthétique : jusqu'où peut-il se travailler au niveau de l'écriture ? De la dramaturgie ? De la mise en scène ? Du jeu de l'acteur ? Jusqu'où est-il possible de théâtraliser le théâtre-forum ? Exigences artistiques et pédagogiques sont-elles compatibles ? Comment reconsidérer le rôle du Joker – que nous avons déjà détaillé précédemment - dans son accompagnement d'un jeu théâtral de questionnement⁵⁵ ? Et par suite, peut-on faire forum dans un espace théâtral traditionnel ? Bien sûr, toutes ces questions s'accompagnent du

⁵³ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Op. Cit.* p. 259

⁵⁴ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

⁵⁵ Pourrait-on imaginer un Joker proche du personnage d'Ahmed in Alain Badiou, *Ahmed philosophe*. Paris : Acte Sud, 1997, 213 p. ?

souci permanent de savoir comment allier création et réflexion. Et à ce propos, reprenons les mots d'Augusto Boal qui traduisent une nouvelle fois sa position : « L'Art est une forme de connaissance : l'artiste a donc le devoir d'interpréter la réalité et de la rendre compréhensible. S'il se contente de la reproduire, il ne pourra la connaître et encore moins la faire connaître aux autres. Plus elle ressemble à la réalité, moins une œuvre est utile. Le critère de la ressemblance est à la mesure de son inefficacité.⁵⁶ »

Le Théâtre de Jade⁵⁷ est certainement la compagnie qui a le plus repris à son compte cette réflexion du créateur du théâtre-forum. Travaillant ses maquettes en tant que metteuse en scène avec ses comédiens qui sont des professionnels, Lorette Cordrie part du principe que le détour de la fiction accompagne la réflexion, la renforce : « enfin, on sait bien que quand on lit des contes aux enfants c'est pas pour leur raconter des histoires d'ogres et de sorcières, c'est aussi que ça leur parle d'eux, de leurs rapports avec la violence, avec leurs parents, on sait bien que la fiction c'est un déguisement.⁵⁸ » Dans *La Lettre de Jade n°9*⁵⁹, Lorette Cordrie s'insurge contre « la sempiternelle question-monstre-du-Lochness » qui revient toujours aux oreilles des praticiens du théâtre-forum : c'est bien ce que vous faites, ça crée du lien, ça réveille les capacités artistiques de tout un chacun, mais cela contient-il un minimum d'exigence ? Quelle est la qualité artistique à l'œuvre dans ce genre d'aventure ? Cette question vient interroger la notion même d'exigence artistique. D'où vient-elle ? Quelles sont ses références ? Qui en décide ? Sur quels critères se fonde-t-elle ? Le théâtre-forum, qui n'est pas du théâtre comme l'Institution l'entend, se doit alors peut-être, pour pouvoir être en mesure répondre à ces questions, de construire son propre système de référence, au fur et à mesure de ses travaux, en se demandant chaque fois ce que cela signifie, dans le cadre de son travail, d'être exigeant.

« Le travail que nous faisons, avec/pour/par le public des quartiers, des écoles etc., se donne pour objectif d'instaurer de la relation, du jeu, de la pensée, par le biais du théâtre. Quelle est donc l'exigence, la qualité artistique dont on pourrait avoir besoin dans ce contexte ? Eh bien ma foi, une exigence qui tienne compte des paramètres de la relation. Au début de chaque nouveau projet, se pose la question de savoir ce que cet autre à qui nous destinons notre travail désire. Donc, développer notre capacité non seulement d'écouter, mais d'entendre, y compris ce qui n'ose pas s'énoncer. Quel niveau de langage utiliser ? Jusqu'où utiliser les moyens de mise à distance, la caricature, la métaphore, les styles etc. Enfin, nous aurons pour guide un outil éminemment subjectif : est-ce que c'est juste ce que nous sommes en train de faire ? Juste comme on l'emploie en musique : est-ce que ça sonne juste ? Est-ce que tout s'emboîte correctement pour que ça transmette ce que nous croyons juste (sur le plan éthique cette fois) de renvoyer aux spectateurs ? Est-ce que nous avons obéi au devoir d'impertinence que l'on octroie à l'artiste ? Dans quelles proportions ?⁶⁰ »

⁵⁶ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé. Op. Cit.* p. 60

⁵⁷ Fiche-spectacle Théâtre de Jade en annexe

⁵⁸ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

⁵⁹ *Lettre de Jade n°9*. (Page consultée le 3 mars 2011). Document en ligne sur le site officiel du Théâtre de Jade. Adresse URL : <http://theatredejade.com/>

⁶⁰ *Ibid.*

Pour que le forum soit plus pertinent, tout un travail théâtral est à mener sur la structuration de la scène embryonnaire et conflictuelle qu'est la maquette – ou modèle. Selon Augusto Boal, le théâtre-forum est constitué de quatre règles dramaturgiques de base : le texte doit clairement présenter la situation d'unité thématique et caractériser chaque personnage (protagoniste/ antagoniste/ adjuvant) pour que les spectateurs reconnaissent facilement la place de chacun ; le conflit auquel est aux prises l'opprimé (ou protagoniste) crée l'énergie de la maquette et la non-solution qu'il y propose doit contenir au moins une erreur politique ou sociale bien définie qui sera analysée en forum ; et la pièce peut être de n'importe quel genre, exceptée surréaliste ou irrationnelle, et de n'importe quel style puisque le but est de discuter sur des situations concrètes. A ces règles dramaturgiques s'ajoutent trois règles de mise en scène : les acteurs doivent préférer l'action à la parole en développant un jeu physique qui exprime leur idéologie ; chaque scène doit trouver son expression (importance de l'image comme langage) ; et chaque personnage doit être représenté visuellement, de manière à ce qu'il soit reconnu indépendamment de ce qu'il dit. A partir de ces règles de base, beaucoup d'expériences sont permises toujours dans l'idée qu'à partir d'une question pratique que se pose un groupe une séquence théâtrale va être construite qui va servir de point de départ à un débat également théâtral puisque les participants interviennent sur la scène et par le jeu. Faire forum, c'est donc bien créer théâtralement, puisqu'il ne s'agit que de 'modéliser le réel', de faire une hypothèse de compréhension et de confronter cette hypothèse à sa fiabilité pratique. Les scènes du forum ne font pas œuvre, mais se proposent comme maquettes, objets réels sur lesquels un travail prospectif est possible et qui offre sa propre résistance d'objet.

III-F. Au-delà de l'interactif : de la recherche, à la création du sens.

« Ce type de théâtre provoque une grande excitation chez les participants : il permet d'abattre le mur qui sépare acteurs et spectateurs.⁶¹ » L'interactivité est à la mode. Les écrans, les bornes des musées, les programmes d'éducation... de plus en plus de choses sont interactives. Au théâtre, comme dans tout processus, n'importe quelle rupture réveille. Au début des années 1980, l'interactivité était un sentier, aujourd'hui, c'est devenu une autoroute. Tout le monde veut être acteur. Nous sommes dans une société où il faut agir pour se sentir exister. Mais agir pour quoi ? Sur quoi ? Sur qui ?

« Parfois je m'attriste d'entendre l'un ou l'autre organisateur de nos spectacles évaluer 'si ça a marché ou pas' au nombre d'interventions qui ont eu lieu. 'Ca n'a pas marché, il n'y a eu que 4 interventions.' ou au contraire : 'Ca a bien marché : il y a eu 10 interventions'. Si c'est à cette jauge-là que notre travail est évalué, nous en voilà bien marris... nous qui nous efforçons de travailler sur tout autre chose...⁶² »

⁶¹ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé. Op. Cit.* p. 17.

⁶² *Lettre de Jade n°3* (Page consultée le 3 mars 2011). Document en ligne sur le site officiel du Théâtre de Jade. Adresse URL : <http://theatrejade.com/>

Sur autre chose, mais sur quoi ? Le théâtre-forum travaille sur le sens. Il est méthode de pensée et non technique ludique pour mettre les participants dans sa poche. Il est un théâtre-maïeutique, un exercice de pensée, de réflexion sur la société dans laquelle nous vivons.

« Nous faisons un théâtre de dinosaures : un théâtre fondé sur la richesse de la relation humaine et de la pensée et nous avons la prétention de croire que c'est là que réside toute la richesse, toute la noblesse du spectacle vivant : dans l'installation d'une relation qui donne à penser en passant par le chemin de l'émotion, de l'imaginaire, qui questionne les certitudes, ouvre au doute, en modifiant éventuellement physiquement le point de vue du spectateur. Après avoir contribué à démontrer qu'il valait mieux que les gens soient 'acteurs' plutôt que passifs, parviendrons-nous à répandre l'idée qu'il serait aussi bon qu'ils sachent pourquoi ils agissent et deviennent de ce fait 'auteurs' de leur vie ?⁶³ »

La pratique du théâtre-forum cherche ainsi à mettre en place la possibilité d'un parcours complet de subjectivation : sortir de soi, se projeter, accéder à une reconnaissance, devenir sujet-auteur de sa vie, s'émanciper, devenir citoyen, à la fois celui qui donne du sens et crée du droit.

« Qu'est-ce qu'on peut bien avoir à se dire, à faire ensemble – à dire et à faire pour d'autres qui nous rejoindrons ici vendredi, dans cet espace/temps paradoxal qui n'est ni 'dedans', ni 'dehors' – sinon d'éprouver ensemble la question même de l'être ensemble ? [...] S'agit-il encore, ne s'agit-il plus de 'théâtre' ? La question peut paraître obscène, comme paraissait à Boal le mot 'spectateur'. Je dirai – provisoirement – qu'il s'agit du théâtre qui me (et peut-être qui nous) soit nécessaire : l'expérience et l'épreuve, irréductible à tout discours, où de l'humain s'expose en son état d'humain.⁶⁴ »

Les praticiens du théâtre-forum, comme les initiateurs d'actions culturelles, ont du mal avec les étiquettes qui viennent, de l'extérieur, s'apposer à leur travail. Théâtre politique, méthode d'intervention sociale, intervention théâtrale, disons que le théâtre-forum travaille autour des notions intervention-invention propres au politique. « Ainsi le territoire dans lequel se place le théâtre-forum est celui de la culture puisque sa prétention n'est pas de restaurer les spécifications d'un lien social individuel ou collectif, mais de *l'inventer*.⁶⁵ » Inventer, du latin classique *invenire*, signifie à la fois « imaginer de façon arbitraire la réalité, sans respect de la vérité », mais encore, « imaginer, trouver pour un usage particulier », mais surtout (comme cela nous intéresse plus particulièrement ici, dans une optique de la mise en place d'un autre rapport de soi à la culture) inventer c'est aussi « découvrir et créer quelque chose de nouveau par la force de son esprit et de son imagination ».

⁶³ *Lettre de Jade n°3* (Page consultée le 3 mars 2011). Document en ligne sur le site officiel du Théâtre de Jade. Adresse URL : <http://theatredejade.com/>

⁶⁴ Marc Klein. « Un théâtre de contravention » in *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui*, (Ouvrage collectif) Louvain-La-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2002, p. 86

⁶⁵ Yves Guerre. *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*. Paris : l'Harmattan DL, 2006, p. 115

IV. Une parenté avec certaines formes l'action culturelle ?

« Choisir un territoire, un public déterminé, aller à sa rencontre, dialoguer avec lui, puis écrire, produire une réalisation théâtrale qui lui sera destinée en priorité... tout ce processus, et l'organisation concrète de ce type de projet, relève à l'évidence de ce qu'il est convenu d'appeler l'ACTION CULTURELLE. Il s'agit d'un travail délibéré, qui n'a pas pour objectif unique la création de l'œuvre (même si œuvre il y a), ni sa diffusion, mais également des phénomènes culturels, sociaux, affectifs, idéologiques etc.... qui l'entourent. Le processus est autant, sinon plus important que le produit.⁶⁶ »

Le théâtre forum, et surtout quand il se fait création d'un spectacle-forum en atelier, peut aussi se présenter comme un projet d'action artistique – qui suppose, comme nous l'avons vu⁶⁷, un certain travail de théâtralisation et de dramatisation – tout en se faisant méthodologie, processus cherchant à initier des mouvements de transformations individuelles ou collectives sur le thème en travail. Et ainsi, c'est non seulement parce que le théâtre-forum met en place un cadre de travail destiné la plupart du temps aux non-publics de la culture, mais surtout parce qu'il invite ses participants à entrer dans une pratique artistique, proche des initiatives de co-crédation de projets, qu'il peut s'apparenter à certaines formes d'action culturelle.

IV-A. Travailler avec les non-publics de la Culture.

Le théâtre-forum pourrait, en un sens, être encore considéré, dans son adresse à des public ciblés, comme une réponse aux soucis permanent que se fait la Culture de ces publics qui, malgré tous ses efforts, ne viennent pas à elle – mais nous reviendrons en deuxième partie de ce mémoire sur cette première idée pour expliquer ce en quoi le théâtre forum tel que pratiqué actuellement travaille paradoxalement de plus en plus contre cette première idée. Dans la Charte de Catherine Trautmann, il est ainsi question de « cette partie largement majoritaire de la population qui n'a pas pour habitude la fréquentation volontaire des œuvres d'art », et plus récemment, dans la synthèse de la dernière *Enquête sur les Pratiques culturelles des français* d'Olivier Donnat référence est faite aux personnes culturellement « handicapées » comme dans le *Projet annuel de Performance 2010* du Ministère de la Culture et de la Communication, où on peut lire qu'il y a des « territoires où la population est, pour des raisons géographiques, culturelles et sociales, éloignée de l'offre culturelle » ; ces occurrences, issues de textes de référence en matière de politique culturelle, rappellent étrangement la notion pourtant controversée de « non-public », « exclus de la culture parce qu'exclus de la société », apparue en 1968.

⁶⁶ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 22

⁶⁷ Référence au chapitre III-E de la partie 1.

On peut penser alors que les praticiens du théâtre-forum auraient retrouvé avec cette nouvelle forme, à l'époque de son arrivée en France, les moyens de répondre à la *Déclaration de Villeurbanne*⁶⁸ qui invite les acteurs culturels à s'adresser davantage aux non-publics pour qu'une coupure culturelle ne vienne pas redoubler leur coupure socio-économique.

« Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. Ça et là, toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher à l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple "diffusion" des oeuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces oeuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints d'y participer à la production des biens matériels, mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de sa démarche générale. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion. D'un seul coup la révolte des étudiants et la grève des ouvriers sont venues projeter sur cette situation familière et plus ou moins admise, un éclairage particulièrement brutal [...] : la coupure culturelle est profonde, elle recouvre à la fois une coupure économique-sociale et une coupure entre générations. [...] Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un **"non-public" : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas.** »⁶⁹

Pour atteindre ce non-public exclu de la culture, *La Déclaration de Villeurbanne* invite les acteurs culturels à mettre en place des actions ponctuelles, visant plus souvent à faire goûter ces

⁶⁸ *Déclaration de Villeurbanne* (Page consultée le 21 février 2011). Document en ligne. Adresse URL : <http://www.netlexfrance.info/2008/05/12/le-non-public/>

⁶⁹ « Rédigé en grande partie par Francis Jeanson, le texte de la *Déclaration de Villeurbanne*, reflète la personnalité de celui qui, pourtant extérieur au réseau de la décentralisation, en devient le théoricien et parvient à assurer la synthèse en imposant une prise de position collective. [...] Il oriente la réflexion sur l'avenir de la décentralisation, en posant comme principe que la 'critique des maisons de la culture n'est pas une critique du système'. De fait, les propositions sont davantage une autocritique pour aller plus loin dans les objectifs initiaux de la décentralisation qu'une remise en cause complète de ces derniers. Pour Francis Jeanson, il s'agit d'approfondir la notion de service public, en examinant le rapport des maisons de la culture à la population. La notion de 'non-public' permet de dénoncer le 'déficit démocratique de l'action culturelle' et doit donc être entendue comme une volonté de restaurer le rôle du citoyen dans la vie artistique afin de créer du lien social par la culture : 'En essayant d'inventer des rapports nouveaux avec le "non-public", il ne s'agit pas de renier notre attachement à la culture déjà là, mais de faire en sorte que ce "non-public" puisse se situer, se dire, s'exprimer, de plus en plus consciemment.' (Note du 4 juin 1968 du Comité permanent sur la notion de 'non-public', Archives du théâtre de la Cité à Villeurbanne, s.c.) Contre la vision malrucienne de partage de l'accès à la culture au sein de la nation, Francis Jeanson introduit l'idée de partage de la création au sein de la République, ce qu'il nomme la « politisation » de l'action culturelle : il s'agit de permettre aux citoyens de contribuer activement à la production artistique et culturelle. Est notamment affirmée la 'nécessité d'une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle'. [Il préfigure ainsi la redéfinition possible de l'action culturelle et artistique que ce travail de mémoire se propose d'analyser en deuxième partie.] Le rôle de la culture dans la politisation de l'individu s'entend comme faculté de 'se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité'. [...] Cependant] si la préoccupation première de Francis Jeanson est bien la question démocratique, son texte reflète le positionnement des artistes pour lesquels, intrinsèquement, la création est l'objectif premier. C'est pourquoi la plateforme de revendications concrètes demande l'augmentation des moyens alloués à la création. Par ailleurs, la proposition de Roger Planchon, si elle rappelle l'importance de l'action culturelle, s'éloigne de celle de Francis Jeanson, en ce qu'elle dénonce l'action culturelle menée en dehors du travail artistique. » Marion Denizot « 1968, 1998, 2008 : Le théâtre et ses fractures générationnelles », 2009 en ligne à l'Adresse URL <http://www.sens-public.org/spip.php?article637>

populations non pas directement au spectacle, mais au ‘faire théâtral’, l’objectif étant d’ouvrir à la culture, mais aussi peut-être, à travers cela, de faire un premier pas vers la lutte contre l’exclusion sociale. Même si la culture ne peut pas prétendre remédier à la coupure économique-sociale, elle se doit toutefois – et ce toujours dans l’optique de cette déclaration - de veiller à ce que celle-ci ne se double pas d’une coupure culturelle. Le théâtre-forum, en ce qu’il fait goûter à un ‘faire théâtre’ tout en questionnant les oppressions sociales, serait alors à considérer comme une de ces méthodes préconisées par la *Déclaration de Villeurbanne*, comme méthode d’action culturelle.

IV-B. Faire goûter à une pratique théâtrale.

Le théâtre-forum permet à des non-publics de la culture de goûter au ‘faire théâtral’. Sa pratique est intimement liée à ce que Augusto Boal appelle « l’éducation esthétique de l’Opprimé ». Il y a, à l’origine du Théâtre de l’Opprimé, la volonté d’amplifier l’activité artistique de ceux avec qui il se joue, que ce soit par le travail de la parole, de l’image, du son, ou de l’éthique qui donne du sens aux actions. Ainsi, même si le principe de base reste la réflexion-action sur les moyens de libération de l’opprimé, le déroulement d’un théâtre-forum implique forcément une pratique théâtrale qui apporte autant aux participants qu’une ‘pratique artistique amateur’.

Faisons à cet égard un retour plus approfondi sur les jeux et exercices, chers à Augusto Boal, sensés initier chaque séance de théâtre-forum.

« Les exercices visent à une meilleure connaissance du corps, de ses mécanismes, de ses atrophies, de ses capacités de récupération, de restructuration, de ré-harmonisation. L’exercice est une ‘réflexion physique’ sur soi. Un monologue. Une introversion. Les jeux en revanche, ont trait à l’expressivité du corps émetteur et récepteur de messages. Les jeux sont un dialogue, ils exigent un interlocuteur. Ils sont extraversion. En réalité, les jeux et les exercices que je présente sont plutôt des ‘jeuxercices’ : il y a beaucoup d’exercice dans ces jeux et beaucoup de jeu dans ces exercices.⁷⁰ »

Dans les ‘jeuxercices’ d’Augusto Boal, on trouve en effet toute une recherche de dé-mécanisation du corps des participants, ce qui va leur permettre par la suite de pouvoir le re-mécaniser selon les rouages des personnages qu’ils vont venir improviser sur scène. Augusto Boal souligne, dans ce même ouvrage, qu’un travail similaire est à accomplir avec nos sens, souvent formatés par notre activité quotidienne sans qu’on s’en rende compte, et avec nos émotions, dont on doit toujours tenter de comprendre les significations et ce qu’elles contiennent de contre-volonté, car toujours « nous voulons et nous ne voulons pas, nous aimons et nous n’aimons pas, nous avons du courage et nous n’en avons pas⁷¹ ». Selon son créateur, la pratique du théâtre-forum s’accompagne de tout un programme de

⁷⁰ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 102

⁷¹ *Ibid.* p. 94

‘jeuxercices’ somme toute assez proche d’un programme de formation d’acteurs : développement du jeu du comédien, de la cohésion du groupe s’apprêtant à jouer ensemble, stimulation de la créativité... Ces exercices répertoriés et élaborés par Augusto Boal ont d’ailleurs été depuis la parution de l’ouvrage, énormément réemployés par les professionnels et se trouvent au cœur des programmes de bon nombre de stages, d’atelier, d’écoles de comédiens et de conservatoires.

Ces ‘jeuxercices’ qui initient la pratique du théâtre-forum sont mis en place principalement parce qu’ils permettent un meilleur travail d’improvisation dans la partie forum. Ils constituent l’échauffement du forum, que ce soit en atelier pour nourrir le travail d’élaboration des modèles-maquettes, ou en spectacle, pour aider les spectateurs à investir leur nouveau rôle de « Universitaire ». L’improvisation est une pratique qui demande une formation longue et exigeante, et aujourd’hui il y a beaucoup à lire à ce propos. Sans ambitionner de créer des improvisateurs hors pair, le théâtre-forum se propose tout de même, à son échelle, d’initier ses participants à cette pratique théâtrale difficile et inhibante, pour qu’en forum les propositions puissent se faire à la fois de la salle au plateau, mais aussi pour que ces propositions nouvelles de la salle soient accueillies sur le plateau de manière cohérente et constructive.

« Il faut former le groupe assez pour que toute piste qui arrive soit vraiment traitée comme une pépite, et la développer avec lui, chacun fait ce qu’il peut, et quand on est en groupe sur scène c’est pas toujours évident, enfin tu vois. Et le travail du comédien, quand il est en scène, et que le public monte, c’est vraiment d’essayer de piger ce que le spectateur amène, de le développer avec lui, de voir où ça nous mène et quelle conséquence ça a mais aussi quelle limite, d’amener le spectateur un peu plus loin que l’idée qu’il avait au départ quand il est venu sur scène, lui mettre quelques barrières de plus pour qu’il passe une marche au dessus...⁷² »

Travaillant sur des problématiques qui concernent directement les publics participant, la faiblesse du théâtre-forum pourrait venir de sa façon de manipuler notre indignation en jouant de l’émotion et de la pitié qu’inspirent les ‘situations vraies’ qui se jouent devant nous. Pour éviter cet écueil, un travail important est mené par les praticiens pour bien définir le théâtre-forum, comme un ‘jeu par le rôle’ impliquant un travail de comédien de la part des participants-acteurs comme des « Universitaire » qui vont entrer en jeu.

« Avant que le spectacle soit écrit, on est dans un certain travail, après on est dans un travail de comédien complètement classique, où on va chercher de l’émotion de comédien, où on ne joue jamais son histoire, donc tout ce qui est joué comme émotion (s’ils en ont) c’est qu’ils ont bien bossé pour arriver à la sortir, parce qu’ils en ont bavé ! C’est un boulot de comédien. [...] Dans le travail d’avant, d’élaboration du matériau, en fait, c’est comme dans la vie... travailler sur ses oppressions, raconter des choses, ça fait venir de l’émotion, mais en même temps, on n’est pas là pour faire venir de l’émotion. Ça fait partie du travail, mais ce n’est pas le but recherché. Mais ça fait partie. [...] Ce n’est pas le travail qu’on a à faire que de pleurer sur nos histoires. C’est d’utiliser nos histoires, pour les intégrer à l’intérieur d’un truc qui ... tu vois, on les amène pour les utiliser pour le théâtre. [...] Se dire que si je l’amène, cette histoire, c’est parce que je pense qu’elle

⁷² Extrait de l’entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

peut faire partie d'une œuvre collective, qu'elle peut construire quelque chose avec les autres. [...] On l'amène pour autre chose. Et en plus « je » dois être en permanence conscient de ce que je fais parce que celui qui l'amène doit la mettre en scène. Donc il faut qu'il dirige les autres, qu'il fasse en sorte que ça se joue comme il l'a senti. [...] Et il se retrouve dans le faire, avec la conscience que s'il ramène cette histoire c'est qu'elle a du sens dans le cadre du travail du groupe. Que ça va amener du sens.⁷³ »

Cette réflexion éthique sur le rapport à la mise en jeu de ce que les participants amènent d'eux-mêmes pour la création d'un spectacle-forum, cette façon de mettre en scène des histoires réelles pour qu'elles ne soient plus vraies mais maquettes pour que le forum ait lieu, se fait de la même manière en regard de l'intervention des « spect-ateurs » au moment du forum. Il ne s'agit pas de se livrer, mais de se dé-livrer.

« Il y a le cadre dans lequel on intervient qui fait que le meneur de jeu demande en principe au spectateur son prénom, et puis qui annonce : 'C'est machin qui va jouer tel personnage. Il va nous montrer ce qu'il ou elle pense que le personnage aurait du faire dans telle ou telle circonstance.' [...] Ce qui permet aussi, quand le personnage sort de scène de dire ce n'était pas moi, c'était le personnage. C'est des fois le meneur de jeu qui le dit, et ce qu'il dit après coup est aussi très important, s'il y a un spectateur qui se plante, et ça arrive, il y en a qui font des impros et on se dit mais pourquoi il est venu, il n'a rien à dire, bon, comment le meneur de jeu ne va pas dire ça, mais va dire : 'Bon qu'est-ce que tu voulais essayer ? Pourquoi ça n'a pas marché ?' Donc déjà, petite analyse de la situation, et puis remercier et dire, ben voilà, votre camarade a fait avancer la machine, il a saisi telle ou telle chose... Ca va aussi quelque fois être de protéger un spectateur qui vient contre l'avis du public.⁷⁴ »

Comme pour toute pratique artistique, qu'elle soit amateur ou professionnelle - l'étiquetage dû à la rémunération n'a ici aucune importance – le fait de pratiquer, de 'jouer' au sens noble du terme, devient fondation de l'expérience culturelle. Les participants du théâtre-forum, par le travail de création d'un spectacle forum, où par leur seule intervention dans le re-jeu improvisé d'une saynète, exercent leur créativité, leur liberté de création. Se trouve ainsi en jeu l'éducation esthétique de l'opprimé qui passe par une pratique artistique pour saisir les racines de ce qui l'opprime. En même temps qu'il travaille à son émancipation, il goûte au faire-théâtre.

IV-C. L'entrée dans un processus de co-génération de projet ?

« Ce théâtre là doit être joué devant des gens qui partagent les mêmes préoccupations. [...] Que les gens soient rassemblés pour parler d'un sujet et non pour voir du théâtre. Pour moi, c'est primordial. Pour moi, à partir du moment où les gens sont rassemblés pour parler de quelque chose et qu'ils peuvent en parler à travers le théâtre alors ça commence à devenir intéressant. Sinon ça n'a pas de sens.⁷⁵ »

Il faut le rappeler, au théâtre-forum, les participants sont rassemblés autour d'une question plus qu'autour du théâtre. « Le théâtre-forum doit être fait pour des spectateurs organisés, son

⁷³ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

⁷⁴ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

⁷⁵ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

audience doit être organisée. On ne peut pas faire le théâtre-forum pour et avec des gens qui ne se connaissent pas, mais pour un groupe [...]. Des gens se connaissant, ayant des problèmes communs et le thème sera également commun, touchera des problèmes qui leur sont communs.⁷⁶ » Le plus souvent, les participants du théâtre-forum n'ont pas en commun le désir premier de faire du théâtre, mais de trouver ensemble des solutions à des situations qui les oppressent, c'est pour cela qu'on les a rassemblés et c'est pour ça qu'ils ont accepté de venir. Il ne s'agit donc pas de les tromper, le théâtre reste ici moyen d'autre chose. Cependant, on pourrait émettre l'hypothèse qu'il se joue, dans la méthodologie même du théâtre-forum, quelque chose, surtout lorsque celui-ci est pratiqué en atelier, qui le rapproche d'une autre action culturelle qui ne serait pas seulement celle de la sensibilisation à l'art par la pratique, mais qui relèverait du même champ que certaines tentatives de co-réalisation de projets entre professionnels et amateurs.

Ces dernières années on a vu un nombre croissant de praticiens se remettre à revendiquer l'action culturelle comme dynamique majeure, voire essentielle, de leurs projets de création, et non comme concession obligée aux structures d'accueil de spectacles, en contrepartie de leur diffusion. Cette dernière situation, souvent imposée aux artistes, semble avoir été l'occasion d'une nouvelle et profonde réflexion sur ce qui semble avoir été un peu mis de côté : les fonctions sociales de l'art. L'enjeu qui rassemble ces nouvelles propositions, regroupées par Philippe Henry⁷⁷ sous l'appellation de « projet co-généré », est que les gens amènent par leur présence sur scène leur réalité, ressourçant par là la pratique artistique. Les spectateurs sont invités non plus à seulement assister à la représentation, mais à participer à l'élaboration du projet artistique, et s'en trouvent replacés ainsi au centre de la création théâtrale.

« S'impose à nouveau l'idée que le théâtre ne se fonde pas en premier lieu sur la représentation et ses différentes formes historiques datées, mais surtout sur l'expérience et le partage de la vie en commun des êtres vivants. L'essentiel serait ainsi de repartir du désir d'un théâtre réellement en lien avec la diversité de la population et de rétablir les conditions d'une expérience esthétique partagée entre soi et les autres.⁷⁸ »

Ces projets co-générés, sous différentes formes et à différents degrés de co-génération, ont pris une certaine ampleur depuis l'écriture de cet article de Philippe Henry en septembre 2000, jusqu'à réinvestir aujourd'hui de plus en plus l'Institution théâtrale aux côtés de grands noms de la mise en scène où de la chorégraphie. Pensons, pour ne citer que quelques exemples, aux projets du Théâtre du Grabuge dirigé par Géraldine Bénichou, à *Congo my Body* en tournée actuellement de la Cie Kazyadance, à *Enfant* de Boris Charmatz présenté au festival d'Avignon 2011. Interrogeons nous également sur la nature des spectacles qui vont être présentés la saison prochaine 2011-2012 au Théâtre de la Ville par Arnaud Meunier avec *11 septembre* et par Josette Baïz et le Groupe Grenade

⁷⁶ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 189

⁷⁷ Philippe Henry « Nouvelles pratiques artistiques : simple aménagement ou réelle mutation ? » in *Théâtre / Public* n° 157, janvier - février 2001, pp. 63 - 72.

⁷⁸ *Ibid.* p. 64

avec *Grenade les 20 ans*, ou encore sur celui créé par Daniel Dobbels au Forum du Blanc Mesnil dans le cadre de sa résidence, *Danses de Familles Discrètes*. Chacun de ces projets - la liste pourrait évidemment être bien plus longue - sont emprunts à divers degrés des principes qui animent les projets co-générés,

« ces pratiques [qui] prennent leurs distances avec une vision essentialiste de l'art, où sont considérés comme premier le geste singulier, l'excellence praxis et l'œuvre matérialisée de l'artiste. On serait face à une approche interactionniste, où la dimension relationnelle et pragmatique des processus est centrale, où il s'agit de considérer simultanément et à même niveau d'importance, les modes de composition d'une forme ou d'un évènement, l'implication au fil du processus ou/et l'expérience esthétique induite des participants ou publics, les modes de valorisation individuelle et collective du dispositif dans son ensemble.⁷⁹ »

Dans ces types de projets, ce sont des notions d'interaction, de médiation, de réseau qui reviennent au cœur de l'acte artistique. Il ne s'agit pas ici de discuter d'un quelconque plus grand intérêt – ou autre meilleure qualité artistique – de ces pratiques co-générées, mais seulement d'attirer sur elles notre attention, afin de mieux cerner cette nouvelle vision de l'action artistique dans laquelle le théâtre-forum retrouve sa place, en ayant peut-être à nous ouvrir quelques voies de réflexion.

Tenir pour essentiel que les personnes auxquelles le projet s'adresse disposent déjà d'une culture vivante, envisager l'action comme à être réappropriée et ré-initiée par tous ceux qui la font qu'ils soient professionnels ou amateurs, mettre en place un processus qui soit l'occasion d'une expérience sensible et esthétique partagée, et d'une déconstruction/reconstruction des conventions initiales de chacun, et de l'établissement d'une relation interpersonnelle de confiance réciproque. Le théâtre-forum, tel qu'il est pratiqué par les compagnies dont j'ai pu suivre le travail pour ce mémoire répondent à ces quatre grands principes des projets co-générés décrits par Philippe Henry⁸⁰. Ainsi, et surtout quand il se fait processus de création d'un spectacle-forum - produit lui-même non-fini - le théâtre-forum peut être perçu comme un projet proche de ces pratiques créatives co-générées. Il peut donc, en ce sens, lui aussi être considéré comme une forme d'action culturelle. « Souvenez-vous : ce n'est pas le produit fini qui nous intéresse le plus [...]. L'Art est un processus, et non pas la chose finie. Ce que nous cherchons, c'est stimuler le processus esthétique chez les participants, et pas nécessairement arriver à des produits artistiques achevés. Le poète se révèle dans l'action de poétiser, pas seulement dans le poème.⁸¹ »

⁷⁹ *Ibid.* p. 64

⁸⁰ Philippe Henry. «Nouvelles pratiques artistiques» *Op. Cit.* p. 65

⁸¹ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Op. Cit.* p. 303

IV-D. Faire ensemble pour faire œuvre d'action culturelle.

Le théâtre-forum, en tant que processus de co-génération de projet, se pose contre l'idée 'd'accession à' qui a longtemps été la ligne directrice de toute entreprise de création de projet d'action culturelle. « Comprendre que l'action culturelle ne signifie pas amener ceux qui ne possèdent pas au niveau de ceux qui possèdent mais valoriser ce que chacun possède en lui de potentialité pour qu'un échange EGALITAIRE puisse avoir lieu entre les différents points de vue sur le monde.⁸² » C'est bien dans cette optique, proche de certains idéaux propres à l'Education populaire, que travaille le théâtre-forum. Mettant en inter-relation concrète différentes subjectivités, le théâtre-forum se présente comme une action culturelle dans la mesure où il est un cadre de mise en travail d'une problématique dont il s'agit de s'emparer, qu'il faut s'approprier. Avec le théâtre-forum, on est dans un rapport horizontal à la transmission du savoir fondé sur l'intersubjectivité, et non plus dans le rapport vertical de l'enseignement (comme le développe massivement l'éducation notamment artistique et culturelle en France). Au théâtre-forum, on apprend de soi-même, on apprend de ses propositions, mais aussi de celles des autres, de celles du groupe. Le meneur de jeu n'est que celui qui accompagne le groupe de « Universitaire » au milieu de toutes les propositions qu'il émet, sans vouloir l'amener à un endroit décidé au préalable. Il est simplement celui qui assure à chacun des participants la confiance nécessaire à l'élaboration autonome de son point de vue, premier pas de sa libération. « Au théâtre-forum, on n'impose aucune idée : on donne au public (au peuple) la possibilité d'expérimenter toutes ses idées, d'essayer toutes les situations et de les vérifier à l'épreuve de la pratique, de la pratique théâtrale. [...] Le théâtre n'a pas à indiquer la meilleure voie mais a à donner les moyens d'étudier toutes celles qui sont offertes.⁸³ »

On entre avec le théâtre-forum dans un autre mode d'accès à la connaissance. Il est bien question ici de connaissance, puisque la transformation est le but du Théâtre de l'Opprimé, et que pour transformer, il faut connaître et que connaître c'est déjà transformer. L'accès à la connaissance est donc une première transformation qui donne les moyens d'en accomplir d'autres. Ces connaissances qui entrent en jeu dans le théâtre-forum portent sur la marche du monde et les relations de causes à effets des situations d'oppression et des tentatives de libération de soi. Elles portent aussi, comme nous l'avons vu, sur le jeu de l'acteur en scène.

« Avec le théâtre, nous apprenons à connaître le monde, nous apprenons le monde à travers un autre langage, l'esthétique. Un jour, un paysan du Mouvement des sans-terres m'a dit : 'Ce que j'aime le plus dans le Théâtre de l'Opprimé, c'est qu'on y apprend tout ce qu'on sait déjà !' On y apprend ce qu'on sait déjà mais d'une façon différente, qui approfondit notre savoir : il ne suffit pas d'avoir l'information stricte ; la connaissance expansive est nécessaire et, au-delà, la conscience qui donne un sens éthique à nos actions.⁸⁴ »

⁸² Yves Guerre. *Jouer le conflit*. Op. Cit. p. 34

⁸³ Augusto Boal. *Théâtre de l'opprimé*. Op. Cit. p. 34

⁸⁴ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p.31

Ce qui est en jeu dans le théâtre-forum, est de taille. Il ne s'agit de rien de moins, comme nous l'avons déjà vu, que de l'émergence du sujet. Le théâtre-forum se présente comme un cadre permettant aux participants de s'approprier les moyens culturels de leur propre émancipation et ainsi de quitter la situation d'acteurs, pour devenir les 'auteurs de leur vie'. Ce travail de passage de l'un à l'autre ne se fait bien sûr pas en une fois, et se présente comme un processus à toujours ré-initier, nécessaire quelles que soient les époques et les situations, quelles que soient les personnes. L'enjeu seul change dans la lutte contre l'oppression, et il semble aujourd'hui qu'il ne se joue plus seulement entre action et inaction, mais entre agir et être agi.

« Bien évidemment personne n'ira revendiquer la pérennité d'Oeuvre pour ce travail de citoyenneté active [qu'est le théâtre-forum]. Mais il nous semble qu'il y a bien là une action culturelle et sociale qui n'est à confondre ni avec l'action sociale au sens de celle des travailleurs sociaux, ni avec l'action culturelle au sens de celle qui enseigne le beau, mais qui peut se présenter comme une authentique action culturelle et sociale au sens où elle était entendue dans l'utopie des maquis du Vercors quand les ouvriers manuels et les intellectuels qui partageaient pour une fois les mêmes dangers rêvaient de Culture et de Peuple⁸⁵ », nous rappelle Yves Guerre.

Le théâtre-forum n'est pas une œuvre, nous l'avons déjà dit, au sens où on l'entend le plus souvent dans les milieux de la création et de la diffusion contemporaine de spectacles vivants. Cependant, nous pouvons avancer, grâce à l'article de Philippe Henry sur les projets co-générés comme nouvelle pratique de création artistique et de développement culturel, que le théâtre-forum pourrait être considéré comme une autre forme d'action culturelle que celles de la sensibilisation aux œuvres de l'art. Et je repose là l'hypothèse que l'étude de cette pratique menée dans cette première partie de mémoire nous permet dans un second temps d'ouvrir des pistes de réflexions pour repenser l'action culturelle aujourd'hui.

⁸⁵ Yves Guerre. *Jouer le conflit. Op. Cit.* p. 35

V. Question de reconnaissance.

« En général le théâtre-forum se retrouve comme une méthode dite d'action sociale parce que la culture ne veut pas en entendre parler comme d'un travail culturel. C'est la Culture qui classe ça. C'est le refus du Ministère de la Culture de le classer comme pratique artistique qui fait que c'est beaucoup dans le champ du social⁸⁶ », explique Fabienne Brugel. Travaillant au plus proche de publics-cibles et le plus souvent au projet, la définition du théâtre-forum reste en effet indéniablement liée à ceux qui commanditent sa mise en place. Ses financeurs, qui relèvent plus du secteur social que culturel, participent ainsi grandement, par leurs sollicitations et leurs attentes, à la définition du théâtre-forum ; et ce, même si les praticiens insistent pour préserver l'indépendance de leur pratique. Nous avons commencé cette première partie de mémoire en faisant référence à la dialectique hégélienne selon laquelle le Moi se pose en s'opposant, l'autre du théâtre-forum se révélant comme nécessaire à sa propre définition. Nous pouvons maintenant, à la fin de cette partie, reprendre le fil de la dialectique et y ajouter que dans ce mouvement d'opposition de soi à l'autre, la reconnaissance de soi comme autre, par autrui est aussi nécessaire à la conscience de soi.

V-A. L'absence de reconnaissance des milieux de la Culture.

Jusqu'à présent, on a principalement vu comment les compagnies de théâtre-forum - dont j'ai pu suivre le travail pour ce mémoire - pensaient leurs pratiques. Il s'agit maintenant de se demander comment, concrètement, ces compagnies travaillent dans cette difficulté à se positionner comme compagnies artistiques sans être financées comme telles. Quels sont leurs statuts ? Comment s'organisent-elles ? Comment se financent-elles ? Quels sont leurs outils de travail en terme d'argent, de temps et d'espace. Et en quoi leurs structures donnent du sens à leurs projets, leur confère une certaine image.

Pour sa part, le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal a commencé en France en bas de l'échelle de la hiérarchie institutionnelle autant du point de vue structurel que financier. Il y a eu, en 1978, lors de l'arrivée en France d'Augusto Boal, la constitution du « Groupe Boal », qui était alors un rassemblement informel autour du metteur en scène, sans statut juridique. Puis ce groupe s'est organisé en Association loi de 1901 : le CEDITADE (Centre d'Etude et de Diffusion des Techniques d'Expressions Actives), association au sein de laquelle le groupe évolue de 1978 à 1982. Grâce à

⁸⁶ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

quelques crédits sur projets alloués par des institutions de politiques culturelles et des commanditaires, l'Association s'étoffe, se professionnalise, engage ses premiers permanents, et émerge, en 1982 à la « Commission d'Aide aux Compagnies dramatiques » pour passer ensuite « Compagnie hors commission » jusqu'à sa fin en 1985. Cette année là, le CEDITADE devient le Centre du Théâtre de l'Opprimé. Les membres de la Compagnie se dispersent peu à peu à partir de ces années là, pour créer souvent leur propre compagnie de théâtre-forum, c'est en tout cas le cas de Bernard Grosjean, Lorette Cordrie, Yves Guerre, René Badache, et Fabienne Brugel.

Les quatre compagnies de théâtre-forum dont j'ai pu suivre le travail pour la réalisation de ce mémoire se présentent bien comme des compagnies de théâtre, et en ont les statuts, sans pour autant être financées comme telle.

N.A.J.E.⁸⁷ (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir) se présente comme une « compagnie théâtrale professionnelle pour la transformation sociale (Théâtre de l'opprimé) ». Déclarée Association loi 1901 en Préfecture d'Antony le 14 mars 1997 sous le numéro 16109121, par Fabienne Brugel et Jean-Paul Ramat, elle bénéficie d'un numéro de Formation professionnelle : 11 92 09 76 392, d'une Licence d'entrepreneur du spectacle catégorie 2 n°921847 du 16 novembre 2004, d'un numéro de SIRET : 412 376 477 000 11 et d'un code APE : 923 A. NAJE est composée d'une équipe mixte de comédiens bénévoles et professionnels (bénéficiant du statut d'intermittents du spectacle) répétant principalement à Aubervilliers. Les partenaires financiers qu'elle cite comme étant ses principaux soutiens sont : le Ministère de l'Emploi (DGAS), la Délégation Interministérielle à la Ville (DIV), le Secrétariat d'Etat à l'Economie Solidaire, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, le Comité National des Villes (CNV), le Fond d'Action Sociale (FASILD), la Fondation de France, les Délégations Régionales aux Droits des femmes de Haute-Normandie et d'Ile-de-France, la Protection Judiciaire de la Jeunesse, la Fondation FACT, la Fondation Abbé Pierre, le Théâtre de Chelles (résidence), la Région Ile de France, Le Fonds Social Européen.

Arc-en-Ciel Théâtre Forum Île-de-France (A.C.T.I.F.)⁸⁸, se présente comme étant à la fois une « compagnie professionnelle d'action théâtrale », composée d'une équipe salariée de « comédiens et de comédiennes » et une « association nationale d'éducation populaire » membre du réseau coopératif national. Outre les établissements scolaires, la compagnie cite comme partenaires principaux : des structures associatives (comme Gonesse Parents Enfants 95, Colombes Venus Machina 92, Bourges centre social 18, Bourges Hommes/Femmes 18, La Courneuve Parentalité 93, Paris CLJT 75, Montreuil Emmaüs 93, Villebon MJC 91, Aubry Jeunes 59, Aix Noulette Joujouthèque

⁸⁷ (Page consultée le 24 avril 2011). Information en ligne sur le site officiel du Théâtre NAJE. Adresse URL : <http://www.naje.asso.fr/>

⁸⁸ (Page consultée le 5 février 2011). Information en ligne sur le site officiel d'Arc-en-Ciel Théâtre. Adresse URL : <http://www.arcencieltheatre.org/>

62, IDSU-Châtenay 92, Bezons-logement 95), des structures d'enseignement supérieur et de formation (comme IFA 75, IFA Culture 75, BP JEPS, Versailles Dafpen 78, ADIE LYON), des entreprises (comme Beauchamps ADOMA 95, EDF Les Mureaux, Paluel EDF équipe de direction 76, EDF Flamanville 50) des collectivités territoriales (comme Lagny Solidarité 77, L'Hay Réussite Educative, Aubagne FSS 75, Paris 19 jeunes 75, Région Centre Centres Sociaux 37, Montreuil droit de l'enfant 93) et des organismes d'Etat (comme Créteil Citoyenneté 94, Bobigny DDJS 93, Nanterre SPIP Citoyenneté 92, Paris FNARS 75, Val de Marne PJJ 94).

Le Théâtre de Jade⁸⁹, association Loi 1901, a été créé en 1997 par la metteuse en scène Lorette Cordrie comme Compagnie théâtrale domiciliée au 36/40 rue de Romainville, Paris 19e (salle de répétition) et bénéficie d'une Licence d'entrepreneur de spectacle n° 2-1006649. Elle est composée d'une équipe de comédiens professionnels et est gérée par une administratrice bénéficiant également du statut d'intermittent du spectacle. Le Théâtre de Jade a été subventionné pour certaines de ses actions par : le Ministère de la Jeunesse et des Sports, le Rectorat de Versailles, le Conseil Général de l'Essonne, le Conseil Général de Seine et Marne, le Groupement Régional de Santé Publique Région Nord pas de Calais, la DDJS, la DDASS, la CRAMIF, la DRASSIF. Le Théâtre de Jade est intervenu, sans compter les établissements scolaires, pour des associations (comme Le CIDF de Bourg en Bresse, l'association des parents d'élèves de l'école primaire des Epinettes à Issy les Moulineaux, l'association Perspective à Palaiseau, Le réseau NEPALE à Grigny ...), des municipalités (comme Franconville, Chevilly Larue, Taverny, Bagneux, Courcouronnes) et des institutions (comme le CNFPT IDF et Centre, la Mission Locale des Ulis, la Mission Locale d'Evry, la Maison d'Arrêt de Bois d'Arcy, le centre socio-culturel Simone Signoret à Courcouronnes, le Point Information Jeunesse de Saint-Valéry en Caux, le centre socio-culturel de la Fontaine Gueffier à Bagneux, la mutualité de Belfort, le Rectorat de Versailles, la Protection Judiciaire de la Jeunesse à Beauvais, le centre de formation des Compagnons du Tour de France d'Arras, la FOL 28 et 37...).

Entrée de Jeu⁹⁰, association Loi de 1901, a été créée en 1997 par le metteur en scène Bernard Grosjean comme Compagnie théâtrale domiciliée au 35 Villa d'Alésia, Paris 14e (salle de répétition), et bénéficie d'une Licence d'entrepreneur de spectacle n° 7501172, et d'un numéro de SIRET : 415 154 400 00014. Elle est composée d'une équipe d'une trentaine de comédiens professionnels bénéficiant du statut d'intermittents du spectacle, et est administrée par une équipe de salariés. Entrée de jeu collabore régulièrement et depuis plus de quinze ans avec le CRIPS Ile-de-France (Centre régional d'Information et de Prévention du Sida), les Unions Départementales de la Mutualité Française, la Mutualité Sociale Agricole, l'Education Nationale, de nombreuses municipalités et associations.

⁸⁹ (Page consultée le 10 avril 2011). Information en ligne sur le site officiel du Théâtre de Jade. Adresse URL : <http://theatredejade.com/>

⁹⁰ (Page consultée le 14 janvier 2011). Information en ligne sur le site officiel d'Entrée de Jeu. Adresse URL : <http://www.entreesdejeu.net/>

Depuis l'époque d'Augusto Boal, le théâtre-forum a vu changer ses groupes pilotes et collaborateurs : alors qu'avant il s'agissait plus de corps intermédiaires (syndicats, partis...), maintenant il s'agit presque exclusivement d'acteurs de la société civile et des pouvoirs publics (associations, travailleurs sociaux, animateurs, personnels soignants...). Ce qui est marquant quant on reconsidère les partenaires financiers de chacune de ces compagnies c'est - à l'exception d'Entrée de Jeu - l'absence d'un partenaire solide principal, et, parmi la multiplicité des partenaires, l'absence de ceux qui relèvent de la Culture. Leurs partenaires principaux sont des petits organismes qui ne peuvent le plus souvent qu'acheter des spectacles. Et ainsi, si ces compagnies ont pu avoir à leurs débuts la chance de bénéficier de budgets de production conséquents, elles travaillent aujourd'hui presque uniquement à l'achat de spectacles par ces partenaires sociaux souvent, comme elles, sans grands moyens. Leurs projets perdent ainsi de leur possibilité de créativité et d'ambition.

Ce retrait des financements des tutelles publiques de plus en plus décentralisées semble venir en directe conséquence de la disparition des tutelles politiques culturelles spécialisées dans le soutien à ce type de projet au sein du Ministère de la Culture. Ces projets évoluent donc aujourd'hui sans tutelles adaptées, sans reconnaissance institutionnelle. Après le BIC (Bureau des Interventions Culturelles) et le FIC (Fonds d'interventions culturelles) a existé une Division des Interventions Culturelles et des Cultures régionales au sein d'une Direction du Développement Culturel. Et, aujourd'hui, tout se passe comme si la Culture n'avait plus les structures pour financer ces types de projets, et renvoyait leurs financements aux autres ministères (Santé, Justice, Immigration, Travail, Jeunesse et sport, Education...). Même si l'intervention de ces autres ministères peut se révéler intéressante, il se joue, dans ce renvoi de responsabilités, et dans la légitimité du théâtre-forum à venir demander le soutien de telle ou telle structure, une mise en incertitude de ce qu'est cette pratique, et de comment elle peut se définir.

« Il y a eu quelqu'un de la DRAC de Paris qui est venu voir notre travail, et elle a dit impeccable, quoi, elle a adoré, elle est intervenue, mais si j'allais la voir, elle me dirait, j'ai pas de budget pour ça. Donc pour l'instant il y a rien à faire en France. Il n'y a pas de budget pour se faire financer ce travail là au Ministère de la Culture. Et d'une certaine manière, il ne veut pas entendre parler de quoi que ce soit d'autre. Je ne veux même plus y penser. Même y penser ça me rendrait malade. C'est-à-dire que les choses sont tellement clivées. C'est de l'Apartheid.⁹¹ »

« On n'a jamais eu de subventions de fonctionnement, jamais. J'ai demandé à un moment donné, plusieurs fois de suite aux affaires culturelles, mais je n'ai pas tant insisté. Et on m'a toujours renvoyé sur le fait qu'on faisait du travail social de santé, et qu'il fallait qu'on demande du fric à la santé.⁹² »

⁹¹ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

⁹² Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

Non reconnues par le Ministère de la Culture qui ne leur octroie aucun financement de fonctionnement, les compagnies de théâtre-forum souffrent de toute évidence d'une difficulté à créer de nouveaux spectacles, et tournent sur leur propre répertoire qu'elles ont peu l'occasion de faire évoluer. La diversité de leurs sources possibles de financements pourrait leur permettre de diversifier leurs modalités d'interventions, cependant, cet éparpillement semblent plus les affaiblir et les rendre dépendantes à certains effets de mode. « La question de la dépendance des personnes âgées. Il y a un paquet de fric qui va être donné là-dessus, donc immédiatement on va avoir du boulot sur ce secteur là.⁹³ » L'impératif pour ces compagnies semblerait donc de travailler à trouver un réseau permanent de partenaires ayant les moyens de soutenir leur travail de création.

V-B. Volonté de subversion et impossible reconnaissance.

« Vient alors la question des limites du développement professionnel et institutionnel possible d'une telle entreprise, hors d'un soutien politique local ou national déterminé. Mais aussi la question (naïve !) du soutien possible de l'Etat ou d'une collectivité locale publique à une activité qui s'affiche ouvertement 'subversive', 'libératrice'.⁹⁴ » Il y a, à la création du théâtre-forum, un désir de travailler hors de l'Institution théâtrale, dans une certaine marginalité. Et ce désir, comme nous le rappelle Jean Gabriel Carasso, vient d'une puissante volonté de créer une forme subversive, qui questionne, dérange et veut transformer l'ordre social. Cela semble impliquer d'emblée que le théâtre-forum se doit d'évoluer seul, sans attendre une reconnaissance politique dont sa pratique questionne le fonctionnement. Il ne peut véritablement avoir ce côté 'double vitrine culturelle' que peuvent avoir certaines compagnies qui font à la fois de la création et de l'action culturelle, et dont les villes sont aujourd'hui de plus en plus preneuses. Et donc, pour être reconnus, soutenus, par une collectivité, il faut que la politique même de cette collectivité, soit fortement imprégnée des notions de mouvements sociaux, ce qui est loin d'être évident. Mais rappelons aussi à ce propos que toutes formes d'aides qu'elles soient publiques ou privées, impliquent forcément une prise en compte des attentes des financeurs pas toujours explicites ; des attentes qui, quelque soit leur sens de départ, ne sont pas forcément faciles à prévoir, à gérer, et qui peuvent supposer des compromis dévoyant une pratique.

« Avoir un lieu qu'on nous file dans une mairie... Des moyens pour travailler qui ne sont pas ceux qu'on a. Mais en même temps vu le travail qu'on fait, c'est normal qu'on n'en ait pas plus, enfin. Si on en avait trop c'est qu'on serait certainement ailleurs dans le travail qu'on fait avec les gens où dans le travail politique qu'on fait, tu vois ! Tu ne peux pas vouloir travailler à l'envers et être reconnu en plus. [...] On travaille à la commande, au contrat et c'est un peu pareil... On travaille sur ce qu'on peut faire et comment on peut jouer avec la limite, et la dépasser. Mais ce n'est pas la même chose quand t'as... Dire non à un contrat qui

⁹³ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

⁹⁴ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 84

fait 5% ou même pas 5% de ce que tu as besoin pour vivre une année, et dire non à un subventionnement qui t'apporte un lieu et sur lequel toute la vie de la compagnie est basée, c'est pas la même chose ! Dire non, nous on le dit avec grand plaisir, dire non à un contrat chaque fois que c'est foireux, ça nous ragaillardit, tant pis, on n'aura pas les sous, mais ça fait du bien, enfin tu vois. Ce n'est pas le cas si tu dis non à la moitié du pognon qu'il te faut pour l'année, quoi ! Là tu pouvais le faire avec presque du plaisir, tandis que sinon, là, tu te dis, putain, ça va me coûter cher, alors bon, on va peut être pouvoir s'arranger ! Ca repose la question et c'est normal ! Je trouve des côtés positifs au fait qu'on ne soit pas subventionné, quoi ! »

Cependant, peut-être que c'est justement parce que le théâtre-forum se veut subversif, que ce sont les tutelles publiques qui seraient les plus à même de soutenir ces projets. Soutenus ainsi par des collectivités plus anonymes, et non plus par les structures en prise directe avec les publics concernés, le théâtre-forum pourrait rester à son juste niveau d'engagement, sans avoir à le niveler pour complaire à ses commanditaires. C'est ce que défend Lorette Cordrie lorsqu'elle dit :

« Là je rappelle vraiment les effets subversifs de cette forme de théâtre. Il y a souvent des entreprises qui se retireraient du projet quand elles comprenaient qu'on allait donner la parole aux employés sans délivrer leurs messages. Donc qui peut, à part l'Etat, financer quelque chose de cet ordre là, je ne vois pas ! Des mouvements politiques, mais c'est toujours le même problème... c'est une méthode qui fait un peu peur.⁹⁵ »

Ce désir d'un réinvestissement de l'Etat dans un soutien qui se voudrait neutre à des pratiques subversives, implique un autre rapport au politique, une autre conception du lien entre la politique et l'action artistique et culturelle, et cela fait l'objet d'un chapitre en deuxième partie de ce mémoire. Mais avant cela, la question ici fondamentale est de savoir à quel point les praticiens du théâtre-forum, prêts à traiter dans leurs pratiques de nombreuses questions problématiques, seraient disposés à lutter pour une autre reconnaissance de leur pratique en elle-même.

V-C. Gagner la reconnaissance des réseaux sociaux ?

C'est dans le développement de ses réseaux sociaux, qui sont aujourd'hui ses soutiens principaux, que le théâtre-forum trouve la reconnaissance dont il a besoin pour continuer son action. Le théâtre-forum défend les avantages que lui apporte ce système de travail au projet, en termes de liberté d'intervention aux côtés de telles ou telles causes, de tels ou tels publics. Les praticiens du théâtre-forum défendent également les tensions productives qui naissent entre les attentes des commanditaires et leur volonté de faire forum tel qu'ils le défendent.

« Rappelons combien cette contradiction peut-être productive dès lors qu'au lieu du 'compromis', toujours redoutable en matière artistique, une 'synthèse' véritable est atteinte, entre les préoccupations du groupe

⁹⁵ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

social avec lequel on travaille et le désir profond de l'intervenant. ('Entre ce qui TIRE et ce qui POUSSE' aurait dit notre maître, Jacques Lecoq !)⁹⁶ »

Chaque commande est pour les praticiens du théâtre-forum comme un nouveau défi : amener les participants et les initiateurs des projets vers de nouveaux horizons en trouvant les moyens de dépasser leurs attentes sans qu'ils se sentent trahis ou dépossédés du projet dont ils sont les financeurs. Du moment que les contradictions qui peuvent exister entre les attentes des uns et des autres sont conscientes et assumées, et que l'on peut jouer avec elles, intégrer de l'invention au cœur de l'intervention, alors, ces contradictions deviennent possibilités d'interactions, nouvelles directions de travail et source de créativité.

« Si je fais la demande d'une subvention et que je l'obtiens, j'accepte évidemment d'être en relation avec mes partenaires et de les reconnaître pleinement. Je n'ai jamais imaginé recevoir de l'argent et dénier en même temps, toute pensée et parole à qui l'a donné. Il y a comme un devenir commun, un engagement dans un processus de réciprocité qui m'unit ou me distancie d'une personne, d'une institution, d'une collectivité. Dès lors, je ne suis pas seule. [...] C'est un contrat-pacte qui devrait induire un contenu dynamique, une danse joyeuse et enlacée entre droits et devoirs, une histoire ouverte aux négociations turbulentes, un désir d'avancées dialectiques, une imagination critique de part et d'autre. J'aime cette idée entre mes mains qui n'est ni une propriété, ni un dû, mais une richesse qui m'oblige envers l'autre. Ma liberté est donc là, dans ce lien qui loin de m'entraver, fait émerger ma conscience, me provoque, aide à me définir. [...] J'ai envie de vivre parmi les citoyens et il m'importe que ce que je crée concerne, éveille, active, donne à jouir, mais aussi soit discuté, débattu, peut-être malmené. Mon désir responsable c'est de m'intégrer dans une marche collective où personne n'est insignifiant.⁹⁷ »

Le rôle des financeurs - et surtout lorsqu'il s'agit de partenaires sociaux comme les structures d'éducation, de santé, ou d'assistance - n'est donc pas toujours à considérer négativement. Même si le décalage qu'il y a entre leurs attentes et celles des praticiens du théâtre-forum n'est pas toujours simple à gérer, et peut entraîner de grandes difficultés de mise en œuvre des projets. Reste tout de même qu'il y a évidemment dans cette façon de travailler au projet, toujours le risque de porter une attention trop exclusive au public pour lequel on travaille, et de donner lieu à des interventions aux accents trop démagogiques, populistes, ou communautaristes. Il y a aussi le risque de voir son projet avorter parce qu'il est victime de la non-disponibilité (face à l'urgence des problèmes sociaux, le soin tend à prendre le pas sur la réflexion) ou de la non-conviction des équipes des structures, qui, si elles mobilisent des financements, ne mobilisent pas forcément les énergies humaines indispensables à ces projets. Il y a aussi, bien sûr, le risque de voir ses principes de travail être trop détournés sous la pression de ses commanditaires : de se voir contraint de modifier ses lignes éthiques pour des désirs de récupération du projet (projets devenant plus consensuels travaillant à l'achat de la paix sociale, au développement de l'attractivité d'une structure, d'un territoire) ou pour des raisons de conditions économiques (on ne peut dire non à tous les projets). On voit bien ainsi qu'il est – dangereusement – très aisé de faire passer le théâtre-forum d'une méthode de réflexion sur des situations d'oppressions à

⁹⁶ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 136

⁹⁷ Christiane Blaise in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Rencontres d'Archimède Toulouse : Ed. de l'attribut, 2009, p. 282

un outil au service d'un message porté par une hiérarchie en désir de réguler un problème à sa manière.

Et comme Lorette Cordrie l'évoquait dans ses propos cités plus haut⁹⁸, les praticiens actuels du théâtre-forum sont bien conscients de la difficulté à mettre en place des forums – surtout méta-grouaux - au sein d'institutions qui ont souvent du mal à accepter de remettre en question leur fonctionnement. Faire réfléchir ses usagers sur une problématique est une chose, mais accepter de prendre conscience que sa structure même induit des mécanismes d'oppression, qui viennent parfois à l'encontre de ce pourquoi elle a été créée, c'est tout de suite moins facile. On peut, à ce propos, prendre pour exemple les difficultés rencontrées par René Badache lors d'un projet mené dans le cadre d'une mission de la Protection Judiciaire de la Jeunesse. Ce projet avait lieu dans une maison d'arrêt et se donnait pour objectif de questionner, par le théâtre-forum toujours, les relations entre les détenus et les membres de l'administration – dont les surveillants – en vue de les amener à plus de compréhension réciproque en l'absence de discours éducatifs moralisant et normatif⁹⁹. Ce projet a été interrompu en cours de route parce qu'il « fonctionnait un peu trop bien », comme se plaît à le dire René Badache. Ce projet a été clairement jugé trop subversif par l'Institution carcérale qui a pris peur des conséquences envisagées, et qui, en l'arrêtant en cours de route, a révélé sa peur du changement. Ce projet interrompu fait preuve de toute la difficulté qu'il y a à amener des 'responsables' à comprendre l'intérêt de la confrontation des points de vue, des valeurs, des intérêts avec les jeunes incarcérés - confrontation qui est justement le propre du théâtre-forum méta-groual. Le théâtre-forum, et surtout lorsqu'il est mis en œuvre par René Badache et Arc-en-Ciel-théâtre ne peut ainsi répondre aux attentes des commanditaires de réparation immédiates des liens sociaux puisqu'il se veut l'espace de leur questionnement.

Il reste, en effet, aux conclusions de René Badache, aujourd'hui très difficile de faire travailler ensemble sur certaines questions, professeurs et élèves, parents et enfants, éducateurs et jeunes, cadres et employés, patrons et ouvriers ; et ce même si les situations d'oppression sont plus floues et que ce sont les partenaires sociaux eux-mêmes qui font appel au théâtre-forum. Même si elle est de moins en moins dans la défense frontale des opprimés face à des oppresseurs, cette dynamique garde un certain potentiel subversif qui fait peur et que les commanditaires aimeraient pouvoir maîtriser. Pourtant là est le véritable enjeu du théâtre-forum aujourd'hui : être source d'intégration réciproque, en regard de certaines situations problématiques. Créer un cadre de remise en question de tous par chacun, dans un esprit subversif dont il faut assumer la responsabilité tout en travaillant continuellement à convaincre ses commanditaires de sa nécessité. Se pose ainsi toujours, et quel que soit le réseau de partenaires

⁹⁸ Référence aux propos de Lorette Cordrie cités plus haut.

⁹⁹ Expérience relatée dans : René Badache. *Op. Cit.* p. 78

avec lequel il travaille, la question de la préservation de la marge de manœuvre militante du théâtre-forum et de son degré d'indépendance face au risque d'être instrumentalisé.

Dans son travail en collaboration avec les réseaux sociaux, il est intéressant de voir que le théâtre-forum peut-être autant rejeté que redemandé pour ses mêmes aspects subversifs. Loin d'être un handicap, son engagement socio-politico-culturel est aussi un de ses atouts, les partenaires sociaux se révélant souvent bien heureux de trouver avec le théâtre-forum la possibilité d'ouvrir un espace de réflexion qu'ils n'ont pas le temps, l'énergie, l'engagement – je dirais même le courage - d'ouvrir d'eux-mêmes au sein de leurs structures. Partageant, au fond, les mêmes combats, les praticiens du théâtre-forum ont tout à gagner à être reconnus par les réseaux sociaux. Et la mise en synergie de leurs actions respectives ne peut aboutir qu'à un enrichissement mutuel, en termes de connaissance du terrain pour le théâtre-forum, et en termes d'action collective pour le partenaire social. Le théâtre-forum partage avec les plus engagés d'entre eux cette volonté de refonder le vivre ensemble face au constat d'un malaise social généralisé. Travaillant dans le même sens, mais de manières différentes, il ne s'agit donc pas de négliger l'importance des réunions de co-création des projets de théâtre-forum au cours desquelles il s'agit de travailler à dépasser les heureux malentendus¹⁰⁰ pour mettre en place de réels partenariats pour la mise en œuvre de projets portés par tous ceux qui ont pris part à sa création. Ces réunions sont l'occasion d'une réflexion sur les principes d'interventions, l'organisation du projet et sa mise en place : Qui ? Quoi ? Comment ? Avec qui ? Où ? Sur quel sujet ? Avec quelles attentes ? Avec quels financements ? Avec quels dispositifs de bilans et d'évaluation ? Articulation des objectifs, définition des rôles, des responsabilités et des implications de chacun, ces réunions se doivent également de questionner les motivations à travailler ensemble dans des partenariats toujours à renouveler entre artistes, participants, structures d'accueil du projet, structure finançant le projet, acteurs sociaux, relais, services concernés du territoire, élus...

S'ouvre alors ici la piste d'une possible reconnaissance de cette pratique par les réseaux d'Education Populaire – comme semble le proposer Arc-en-Ciel-Théâtre dans sa création d'un réseau coopératif. Rappelons à ce propos que dans un article du *Monde diplomatique*, paru en mai 2009, Franck Lepage retrace l'« histoire d'une utopie émancipatrice », *De l'éducation populaire à la domestication par la 'culture'*, expliquant comment « il y a cinquante ans, le Général de Gaulle présidait à la création du Ministère des affaires Culturelles, [donnant naissance à] cette institution qui a précipité le déclin d'un autre projet, à présent méconnu : l'éducation politique des jeunes adultes, conçue dans l'immédiat après-guerre comme un outil d'émancipation humaine.¹⁰¹ » Ce projet, porté à la Libération par Melle Faure et M. Guéhenno s'était donné pour mission, en recrutant des

¹⁰⁰ Expression de Bérénice Hamidi-Kim in « Mission artistique et mission sociale : "l'heureux malentendu" entre les artistes et les pouvoirs publics locaux. Étude de projets théâtraux menés à Lyon dans le cadre de la politique de la ville (2003-2007) », colloque sur la décentralisation théâtrale organisé par le Modys/Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 5 et 6 juin 2008.

¹⁰¹ Franck Lepage. « De l'éducation populaire à la domestication par la culture. » In *Le Monde Diplomatique*, mai 2009, pp. 4-5

professionnels de la culture populaire issus du théâtre comme Hubert, Gignoux, Henry Cordreaux, Charles Antonetti, Jean Rouvet... d'inventer les conditions d'une éducation critique des jeunes adultes par les moyens de la culture populaire. Cependant, dès 1948, cette « direction de la culture populaire et des mouvements de jeunesse », vite rebaptisée « direction de l'éducation populaire et des mouvements jeunesse », née au sein de l'Education nationale en 1944, est transformée en une « impayable direction générale de la jeunesse et des sports », qui ne pourra jamais retrouver sa place au sein du projet de création du Ministère des Affaires culturelles qui voit le jour en 1959. La coupure reste depuis lors « établie entre le culturel et le socio-culturel, entre 'vraie' et 'fausse' culture que seul l'Etat sera fondé à départager. » S'ouvre ici une nouvelle piste que nous explorerons en deuxième partie, celle de la possible reconnaissance de projets d'action artistique et culturelle, comme en fait partie d'une certaine manière le théâtre-forum, par une Education populaire réinvestissant l'espace politique.

V-D. Recherche de critères d'exigence et espoir d'une reconnaissance artistique ?

« J'approuve et je soutiens toutes les formes de Théâtre de l'Opprimé qui se fondent sur une philosophie humaniste et transformatrice de cette réalité injuste, mais j'invalide toutes ces formes abâtardies et opposées à notre idéal d'humanisation de l'humanité. Il existe, dans plusieurs pays, quelques groupes qui utilisent des versions défigurées du Théâtre de l'Opprimé, dans le sens d'adapter le citoyen à la société telle qu'elle est, c'est-à-dire avec toutes les souffrances qu'elle provoque.¹⁰² »

L'exigence première du théâtre-forum reste une exigence éthique comme le rappelle pour exemple le Manifeste d'Arc-en-Ciel-Théâtre¹⁰³. Cependant, comme nous l'avons également vu¹⁰⁴, de nombreuses recherches ont été menées par les praticiens afin de voir jusqu'où pouvait être théâtralisé et dramatisé le théâtre-forum. Avec toujours aussi en arrière plan le souci et la volonté de démarquer leurs façons de faire du théâtre forum, d'autres versions jugées 'abâtardies', trop peu exigeantes aux niveaux éthique mais aussi esthétique. Travaillant sans subventions, le plus souvent au petit bonheur la chance de l'achat de spectacle, le théâtre-forum reste tout de même l'œuvre de gens de théâtre désireux d'allier réflexion et création. Et c'est un peu à l'image de *l'arte povera* qu'il se développe une esthétique qui lui est propre, avec une fascination pour un théâtre pauvre qu'on n'a plus l'habitude de voir dans nos sociétés - et même dans les festivals d'arts de rue :

« Mon exigence elle est de faire au mieux avec [rires] l'argent qu'on a pour travailler. On a eu des budgets de production tout à fait corrects à une certaine période, maintenant il n'y a plus d'argent... mais vraiment plus d'argent pour travailler. Donc... ça n'empêche pas d'avoir une certaine qualité théâtrale même si on n'a pas

¹⁰² Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 34

¹⁰³ (Page consultée le 5 février 2011). Information en ligne sur le site officiel d'Arc-en-Ciel Théâtre. Adresse URL : <http://www.arcencieltheatre.org/>

¹⁰⁴ Référence au chapitre III-E de la Partie 1.

d'argent ! Je me suis aperçu de ça, et je vais faire un détour, au moment où on est allé à un premier festival de théâtre-forum à Ouaga au Burkina Faso en 1989 et là j'ai rencontré des troupes africaines qui travaillaient évidemment sans subventions, sans ASSEDIC, sans chômage, sans rien. Les gens gagnaient leur vie par ailleurs, et puis ils faisaient du théâtre – ce que l'on appelle chez nous du théâtre amateur – et puis je m'étais aperçu que sans lieu théâtral, sans moyens, ils faisaient des choses qui étaient d'une grande qualité. [...] et là je me suis dit, arrête de croire que faire du théâtre c'est avoir des projecteurs, une console lumière, une console son, etc.... Si on en a c'est bien, mais si on n'en a pas, on peut faire quand même. Donc ça m'a amené à créer un théâtre léger, mais qui du coup a l'avantage d'aller partout.¹⁰⁵ »

La fascination de Lorette Cordrie pour le théâtre de rue burkinabé nous révèle bien cette tension créative qu'il peut y avoir dans le désir de continuer à défendre une esthétique du théâtre-forum malgré le manque de moyens financiers disponibles pour la mettre en œuvre. Bien entendu, la rue burkinabé est un tout autre contexte, et si elle nous fait rêver d'un théâtre pauvre entièrement fondé sur l'art du comédien, on sait bien que trop peu d'acteurs accepteraient de continuer à travailler très longtemps dans les conditions qui sont celles des acteurs burkinabé. Mais ce qui nous intéresse dans cette réflexion de Lorette Cordrie c'est surtout la référence à la créativité qu'induit le manque ou l'absence de moyens chez des artistes en désir de création.

« Aujourd'hui on doit pouvoir monter un spectacle avec 3-4 heures de répétition ! – et même en si peu de temps on doit arriver à faire quelque chose. [...] Il y a quelques années, [j'avais mis en place un système de mise en scène] que j'ai appelé le « mouvement spontané ». Ca fait partie d'un travail que j'avais mené en énergétique chinoise et je m'étais dit que c'était ça que je demandais aux comédiens. Cette idée de spontanéité. Et il y a eu vraiment un moment où, alors qu'à un moment on a fait des mises en scène avec des places assez précises, on s'est mis là à travailler sans place de mise en scène en se disant 'puisque vous allez improviser dans la deuxième partie, puisque vous allez devoir trouver où vous placer sur le plateau, et comment maintenir du mouvement, et bien vous pouvez aussi le faire dans la première partie.' Ca a privilégié l'interaction et puis l'énergie, c'est-à-dire est-ce qu'on a envie de se rapprocher où de s'éloigner du partenaire, de traverser l'espace en courant, de se jeter au sol, enfin ça a posé un principe de jeu beaucoup plus vivant, plus délié.¹⁰⁶ »

Dans cet esprit de recherche de créativité, les compagnies de théâtre-forum travaillent de plus en plus avec des comédiens professionnels, rompus à cette pratique d'improvisation particulière qu'est le Forum, dans l'idée de créer des spectacles-forum. Elles réactualisent ainsi, par leur foi dans les talents des comédiens, le débat sur une assertion souvent mal-interprétée d'Augusto Boal selon laquelle tout le monde serait acteur.

« 'Tout le monde peut faire du théâtre, même les acteurs' affirmait [Augusto Boal], mais pour compléter aussitôt en privé : 'même *certain*s acteurs !'. Comprenez qu'on ne parle pas du même 'théâtre', ni des mêmes acteurs. Les uns évoquent ceux – les opprimés pour ce qui concerne ce cas précis – pour qui la pratique théâtrale (une certaine pratique théâtrale, particulière, spécifique) pourrait être du plus grand intérêt. Ils pensent également à tous ceux qui par ailleurs, au-delà du cercle des 'spécialistes', disposent de réels talents

¹⁰⁵ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

¹⁰⁶ *Ibid.*

artistiques qu'ils ne mettent jamais en œuvre, du fait qu'ils se sentent exclus de cette catégorie exceptionnelle d'individus que l'on nomme les 'artistes'.¹⁰⁷ »

Ce qu'affirme Augusto Boal, dans ces propos repris par Jean Gabriel Carasso, c'est qu'à ses yeux, tout le monde *peut* faire du théâtre, au sens propre du terme ; et il ne s'agit pas ici de comparer ni de confondre la situation de jeu et de représentation d'un « amateur » et d'un « comédien professionnel ». Tout le monde *peut* faire du théâtre, mais tout le monde n'en fera pas avec la même qualité, qui elle sera variable d'un individu à l'autre. On *peut* tous être acteurs, mais on ne sera pas tous de bons acteurs, et s'il est peut-être question de prédisposition, il est surtout question de travail, d'exercice, d'entraînement.

« C'est-à-dire que le comédien, il est capable de produire au claquement de doigts un état émotionnel, de le développer, de lui faire faire des variations, etc. Un non-comédien, enfin un comédien non-professionnel, n'est pas capable de faire ça. Moi ce qui m'intéresse c'est que les gens ils pensent le monde, ils réfléchissent le monde dans lequel ils vivent ! Pas seulement intellectuellement, mais aussi en pensant que quand on est en train d'agir, on est pris dans des relations émotionnelles, des projections sur les autres. Ce qui me plaît dans le théâtre-forum, c'est que quand on se met à prendre un personnage autrement, quand on ne projette plus l'image habituelle qu'on lui projette, il est tout à coup capable d'entendre quelque chose, de se fissurer, de se transformer... Pouvoir montrer comme ça théâtralement, que pour savoir le tour des choses il faut aller les tester, ben, pour connaître le goût de la pomme faut la croquer quoi, et que parfois il y a des apparences qui sont trompeuses et qu'il faut aller voir derrière l'apparence. Et ça le jeu théâtral le permet, si on sort de ce truc, euh, où le personnage n'est qu'une ligne, une idée qu'il faut défendre... »

La présence d'un comédien professionnel aux côtés d'un joker-meneur de jeu professionnel enrichit la pratique du forum. De toute évidence, on peut s'attendre à ce qu'un comédien soit en mesure de donner la réplique avec des capacités d'invention que n'ont pas les « Universitaire ». Sa disponibilité, sa capacité à improviser, à entendre, à interpréter, à réagir et à s'adapter très vite à la proposition du « spect-acteur », va permettre à chaque tentative d'être bien plus directement menée jusqu'au bout de la réflexion qu'elle permet. Ainsi, il se crée entre l'acteur et le joker – meneur de jeu, un duo pilier du forum. Le joker va tenir les fils de la réflexion, endossant le rôle de la *dianoia*, celui de la pensée qui détermine l'acte, laissant au comédien celui de l'éthos, celui de l'acte, les deux fonctions se retrouvant ainsi dans le théâtre-forum didactiquement séparées. Et si tout discours est également action, et s'il ne peut y avoir d'action qui n'implique une raison, c'est de l'*ethos* que résulte l'empathie que l'on ressent pour un personnage, et c'est du jeu que résulte la *dianoia* provoquant en nous un rapport d'éclaircissement.

Se jouant continuellement entre création et réflexion, Yves Guerre semble conclure que le théâtre-forum aujourd'hui ne semble pouvoir que

¹⁰⁷ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 120

« rencontrer ceux et celles qui sont sensibles à la souffrance de la société parce qu'ils y sont confrontés quotidiennement. [Il paraît] ainsi assez logique que les travailleurs sociaux soient plus réceptifs que d'autres médiateurs de culture à une action qui se préoccupe de l'état réel de la société, [mais cela] ne signifie en rien que celle-ci passe avec armes et bagages du côté des méthodes du travail social.¹⁰⁸ »

Le créateur d'Arc-en-Ciel-Théâtre attire ainsi notre attention sur le fait que si les plus personnes qui s'avèrent actuellement les plus réceptives au théâtre-forum restent pour bonne part – et on est loin de l'unanimité ! - des personnes issues du travail social, les praticiens gardent toujours et encore l'espoir d'une reconnaissance de leur travail par les milieux de la Culture.

V-E. La difficulté de se fédérer pour gagner en reconnaissance.

Il semble pourtant y avoir un certain hiatus entre un désir fort des praticiens du théâtre-forum d'être reconnus par le Ministère de la Culture, et une absence de lutte menée par ces derniers pour gagner cette reconnaissance. Pris dans leurs quotidiens pas forcément évidents, d'un travail toujours recommencé, les compagnies semblent unanimes quant à leur volonté d'employer leurs énergies à d'autres combats que celui de cette reconnaissance qu'elles considèrent comme perdu d'avance.

« Après il y a sûrement les données de mon caractère, je ne m'en cache pas, j'ai tendance à faire mon truc et à rester un peu dans ma coquille, dans mon trou. Mais il y a aussi que faire fonctionner la compagnie sur cette durée là, ça use l'énergie et j'ai fait un choix à un moment donné de me dire ou bien je fais le boulot qu'il y a à faire et qui nous est donné, ou bien je passe mon temps dans les colloques, dans les couloirs du Ministère à faire des dossiers etc....¹⁰⁹ »

Tous directement formés auprès d'Augusto Boal lui-même, il est surtout intéressant de découvrir à quel point les praticiens actuels du théâtre-forum n'envisagent pas de fédération possible de leurs pratiques pour en assurer la défense et la reconnaissance. Malgré quelques tentatives comme le Manifeste d'Arc-en-Ciel-Théâtre, ou comme quelques associations d'entraides isolées entre compagnies, l'idée d'une fédération des pratiques du théâtre-forum n'anime absolument pas les praticiens. Rappelons tout de même à ce propos que c'est principalement dû à des refus de continuer à travailler ensemble que s'est étoilée la pratique du théâtre-forum en France, entraînant par là même l'éclatement du groupe Boal. Et en conséquence, créer des moments de rencontres et de soutiens interprofessionnels comme des festivals par exemple paraît encore aujourd'hui comme hors de propos pour les dirigeants des compagnies.

« Je ne suis pas sûre qu'un réseau nous donne plus de poids politique pour aller nous négocier des subventions au Ministère de la Culture. Je ne suis pas sûre que ce soit assez fort pour ça. C'est-à-dire qu'une grande fédération, je ne sais pas très bien à quoi ça servirait, enfin si ça servirait à ça. Pour moi, créer un

¹⁰⁸ Yves Guerre. *Jouer le conflit. Op. Cit.* p. 117

¹⁰⁹ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

réseau c'est mettre en réseau les gens avec qui on travaille, échanger nos forces de compagnies, mais on n'a pas toujours besoin d'un réseau pour faire ça. Moi je suis en contact avec deux-trois compagnies, on s'échange des textes, des comédiens, on se file des coups de mains pour la mise en scène... Tu vois, je crois beaucoup plus à des choses concrètes, moi, au travail en commun, à l'échange, plus qu'aux grandes machines...¹¹⁰ »

« Mais pour ce qui est de se rassembler en France, le gros problème... ça se fera peut-être plus tard, mais ça ne peut pas se faire maintenant, parce qu'un certain nombre de gens qui travaillent avec le théâtre-forum sont des gens qui se sont disputés au niveau du Théâtre de l'Opprimé. Il y a Arc-en-Ciel-Théâtre, Yves Guerre, ... il y a eu des scissions, comme ça, je veux dire, les positions sont tellement irréductibles, je veux dire, qu'enfin, ... on ne peut plus se parler... c'est impossible. Donc on ne peut plus que tracer son sillon tout seul. [...] Augusto Boal aurait voulu faire un mouvement du Théâtre de l'Opprimé. Il n'a pas réussi, mais en même temps il a complètement réussi puisqu'il a réussi à faire essaimer une pratique partout dans le monde. Et même si il en a perdu le centre. Les pratiques se sont étoilées, en une espèce de constellation, avec des points de vue, des manières de faire différentes. Alors c'est pour ça qu'en fait c'est très dur.¹¹¹ »

S'amorce ici un renversement qui sera une piste de réflexion en deuxième partie de mémoire. Est-ce les citoyens qui doivent faire appel à une reconnaissance politique, ou au contraire, faut-il que l'appareil politique s'adapte de lui-même aux nouvelles formes pour pouvoir les soutenir sans les subvertir ? Dans une politique tournée plus vers la « *policy* » que vers le « *politics* », la première hypothèse semble la plus complexe, et c'est bien pour cela que les praticiens du théâtre-forum se désengagent de la défense de leur pratique, ne voulant pas y passer toutes leurs énergies. Mais nous reviendrons en deuxième partie de ce mémoire sur les ambiguïtés d'un Etat qui « oublie » son rôle de régulateur et d'impulsion de l'action publique locale qu'elle soit culturelle, artistique ou sociale. Tout en se demandant déjà maintenant si la liberté laissée en la matière aux collectivités est plus ou moins propice au développement du théâtre-forum.

Conclusion PARTIE 1.

« 'Nous ne devons pas oublier que dans l'expression Théâtre de l'Opprimé, il existe les mots Théâtre et Opprimé, mais surtout la proposition DE. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un théâtre POUR l'opprimé, ni SUR, ni PAR. C'est lui-même qui est au centre du phénomène théâtral et c'est de lui que doit émaner toute l'expressivité théâtrale.' Boal ne cesse, depuis quelque temps, face à une dérive qu'il sent poindre, de répéter cet élément qu'il tient pour fondamental et qui définit avec force sa proposition. **Dans la pratique, le Théâtre de l'Opprimé n'a cessé de lutter depuis son arrivée en France contre les diverses tendances récupératrices, de l'action sociale, de la pédagogie, de l'action culturelle ou de la thérapie. La tension est forte entre ces pôles et la dimension politique principale que souhaite maintenir son**

¹¹⁰ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

¹¹¹ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

inspirateur. [...] J'avancerai pour ma part que l'intérêt principal du Théâtre de l'Opprimé en France [...] réside précisément dans cette tension, bien plus que dans l'application d'une méthode et d'une théorie théâtrale.¹¹²»

Le théâtre-forum tel qu'espéré par Augusto Boal, et tel qu'encore défendu par de nombreux praticiens actuels, se présente donc comme une méthode d'interrogation sur la notion d'oppression dans des secteurs divers, sous l'angle de plusieurs points de vue, sans jamais vraiment faire le choix d'aucun : politique toujours, mais aussi social, artistique, culturel...

Et c'est précisément pour cette multiplicité de points d'approche qu'il reste une pratique difficilement classable, qu'il ne sait pas par qui il se doit d'être reconnu, et qu'il se trouve continuellement en prise avec de nombreuses contradictions entre recherche de légitimation esthétique et mission sociale, subvention et subversion, contestation et vaccination, rassemblement et division. Dans la difficulté à concilier ces contraires, le théâtre-forum avance sur une corde raide, où il se présente sous une image toujours un peu différente, selon les gens qui s'en saisissent. Si cela complique son appréhension, cette forme bénéficie aussi de cette multiplicité d'aspects, qui lui permet de diversifier ses sources de légitimation, parce qu'à chaque fois est renouvelée la question de l'adaptation d'une forme à un projet, toujours dans une optique de co-création qui permet, il me semble, d'ouvrir beaucoup de pistes de réflexions à l'action culturelle qui se trouve être actuellement en pleine redéfinition d'elle-même. Et surtout en ce que cette dernière cherche comment oeuvrer de façon exigeante à réaliser une véritable « démocratie culturelle » qui ne se contente pas de « sensibiliser les publics aux œuvres artistiques reconnues » mais permet de reconnaître et valoriser les implications des populations dans leurs rapports à la Culture en se recentrant autour de le paradigme de la diversité culturelle.

¹¹² Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 79

PARTIE 2 :
VERS LA REDEFINITION DE L'ACTION CULTURELLE ET ARTISTIQUE,
EN QUETE DE NOUVEAUX RAPPORTS
A LA CULTURE, A SES ACTEURS,
AU TERRITOIRE ET AU POLITIQUE.

I. Quelle culture pour quelle action culturelle – ou quelle action culturelle pour quelle culture ?

I-A. Démocratisation culturelle et Démocratie culturelle, vers la recherche d'une troisième voie pour les politiques culturelles.

a) La « culture », un concept en débat.

« Rien n'est joué concernant sa définition. Le terme de 'Culture' fait l'objet – fera l'objet longtemps encore, du moins peut-on l'espérer – de débats riches et profonds entre linguistes et praticiens, pour tenter d'en arrêter un sens commun. De l'art à l'ethnologie, du comportement aux langages, des savoirs scientifiques aux croyances métaphysiques, l'éventail des possibles est large. Et c'est heureux ! [...] Reste que si l'ambiguïté inhérente au phénomène demeure, et avec elle l'interrogation profonde sur la notion de culture, d'aucuns ne s'embarrassent pas de tels scrupules pour défendre (imposer) leur point de vue. Pratique et politique obligent

(quand l'idéologie ne l'emporte pas), il faut bien choisir ne serait-ce que de manière opératoire, une conception du terme pour agir.¹¹³ »

« Culture » vient du verbe latin *colere* signifiant à la fois « cultiver la terre », « pratiquer, exercer », « habiter », « honorer », et « respecter ». Souvent employé dans un sens restreint pour désigner un ensemble de « biens culturels », ce terme de « culture » reste un concept qui touche à beaucoup de domaines dans sa référence à l'activité humaine. Etymologiquement pluriel, le contenu de ce concept se révèle divers, changeant, multiple, complexe, et - comme tout ce qui est de l'ordre de l'opération, de la transformation et du mouvement - difficile à appréhender. Toutes les tentatives de définition du terme se trouvent ainsi toujours plus ou moins frappées du sceau de la relativité, voire sujettes à caution parce que trop idéologiquement orientées. Tout se passe en effet comme si on pouvait, à chaque fois, y retrouver la trace d'un système de valeurs et de normes, la trace d'une volonté de justifier des choix en matière de culture par la définition même que l'on donne de ce concept.

b) L'essoufflement de la démocratisation

On peut considérer que c'est le manifeste de *Peuple et Culture* (PEC)¹¹⁴ - élaboré pendant l'été 1945 et affirmant : « Nous devons rendre la culture au peuple, et le peuple à la culture » - qui invite la IV^e, puis la Ve République à reconsidérer la Culture comme un enjeu politique majeur en France. En 1959, avec la création du Ministère de la Culture, commence une histoire des politiques culturelles fondée sur une certaine idée de la Culture comme étant un ensemble d'œuvres de l'esprit reconnues comme légitimes produites par des créateurs soutenus par l'Etat auxquelles il s'agit de faire accéder le plus grand nombre. Ainsi, la démocratisation de la culture est pensée comme popularisation des œuvres valorisées de l'art, de l'esprit et du patrimoine culturel national et international.

Le travail mené par le Ministère de la Culture depuis sa création a été celui d'établir officiellement un champ culturel. Sans revenir sur la complexité qu'impliquent soixante années de politique culturelle, nous ferons ici surtout référence à la manière dont les principes choisis pour cet établissement sont restés empreints d'une manière sectorielle et légitimiste de penser la culture, jusqu'à venir aujourd'hui se heurter à cette nouvelle possibilité politique qu'est la « démocratie culturelle ». Beaucoup se sont élevés contre cette désignation 'par le haut' d'une culture légitime, d'une culture-cultivée, valorisant l'œuvre et le créateur, octroyant à certains des pouvoirs de choix de ce qui a de la valeur ou pas, en leur imposant des devoirs corrélatifs de création et de démocratisation. Ils dénoncent cette politique qui, malgré les efforts, crée des échelles de valeurs sociales et

¹¹³ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 110

¹¹⁴ (Page consultée le 20 juin 2011). Adresse URL : <http://www.peuple-et-culture.org/IMG/pdf/doc-72.pdf>

symboliques des œuvres, des échelles qui perdent de leur sens dans notre contexte d'inter culturalité grandissante. Ce système qui a très bien fonctionné, notamment en termes de création de structures, peine aujourd'hui d'une certaine manière à s'adapter aux mutations de son environnement national et international. Les politiques culturelles actuelles semblent ainsi pétrifier la culture elle-même :

« Les pesanteurs idéologiques ou politiques ne permettent pas aujourd'hui d'appréhender en profondeur les rôles, les sens et les finalités multiples de la culture et donc d'élaborer des politiques pertinentes pour leur développement. De fait, malgré les intentions généreuses, les politiques culturelles depuis les années 1950 se focalisent sur un enjeu artistique au détriment de la prise en compte de pratiques culturelles aux sens plus larges, inattendues, hybrides.¹¹⁵ »

c) L'apparition du concept de démocratie culturelle

Dans notre contexte actuel de complexification sociale, où on assiste à une diversification importante d'objets, de significations, de manières d'être, de pratiques et de processus, apparaît, en effet, un terme de plus en plus utilisé en lieu et place du concept de « démocratisation culturelle », qui est celui de la « démocratie culturelle », et qui donne lui aussi lieu à une certaine définition de la culture.

La démocratie culturelle se présente comme un projet politique qui cherche à défendre une diversité apaisée, bien comprise, acceptée, établie dans un esprit de respect et de reconnaissance mutuelle garantissant l'expression culturelle de tous, et par là même favorisant l'émergence démocratique. La démocratie culturelle semble ainsi s'orienter vers une acception de la « culture » selon le triple aspect qu'en propose Jean Claude Passeron : la culture étant à considérer à la fois comme style de vie, comme comportement déclaratif et comme corpus des œuvres valorisées¹¹⁶. La Culture se trouve ainsi ré-envisagée comme un rapport à la fois social et symbolique en ce qu'elle admet que « les œuvres de la plus haute universalité et prétendant à la contemplation la plus distanciée ne sont pas détachées (au double sens de 'séparé' et de 'sans tache') de la réalité des rapports sociaux, économiques et politiques qui organisent le fonctionnement global d'une société complexe.¹¹⁷ » L'art revêt ainsi toujours à la fois un caractère d'objet culturel en ce qu'il relie une dimension artistique à des valeurs sociales, même s'il reste une force de résistance contre la Culture elle-même.

C'est dans la filiation du « droit à participer à la vie culturelle de la communauté », présent dans *La Déclaration des Droits de l'Homme* de 1948, instituant le droit culturel comme un droit de l'Homme, que l'UNESCO adopte le 2 novembre 2001 *La Déclaration Universelle pour la Diversité*

¹¹⁵ Fabrice Raffin in [Françoise Liot](#). *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 61

¹¹⁶ Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 71

¹¹⁷ Christian Maurel in [Françoise Liot](#). *Op. Cit.* p. 25

Culturelle texte reconnu comme fondateur du concept de « démocratie culturelle ». Ce texte propose en effet un changement de cap important de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle en invitant les Etats à faire de la personne, et non de l'œuvre, leur référentiel en matière de politique culturelle. Le citoyen n'est ainsi plus considéré comme celui à qui il s'agit de donner accès aux œuvres de l'esprit, mais comme ressource de culture, comme « citoyen culturel, c'est-à-dire, [comme] une personne reconnue dans sa capacité à donner sens à sa vie, dans un rapport construit avec les autres, sur des références à partager à l'échelle du territoire.¹¹⁸ » Dans la continuité de cette charte de l'UNESCO, ont été publiés *Les textes de Fribourg* et *Les Agendas 21 de la Culture* qui proviennent d'une initiative des communes regroupées autour de la ville de Barcelone - ces « groupements locaux » ont adopté en 2004 un texte d'orientation avec 16 principes et 65 propositions qui ont été signés par 300 collectivités dans différents pays européens. Ces trois textes sont aujourd'hui des piliers de réflexion en matière d'établissement de « droits culturels » en ce qu'ils se prononcent en faveur: 1- de la promotion et la protection de la diversité culturelle par les politiques publiques. 2- d'un droit de la personne en société et des communautés. 3- de l'apparition de la notion de participation citoyenne dans la délibération sur le projet culturel du territoire – co-construction de projets.

d) Transition et ouverture d'une troisième voie.

Aujourd'hui, en France, ces nouvelles perspectives d'échanges, de partages d'expériences et de réflexions sur l'inter culturalité, commencent à faire leur chemin, notamment au sein des Assises Culturelles qui ont lieu dans certaines villes, intercommunalités, départements, régions. Mais on ne revient pas aussi vite sur soixante ans de politiques culturelles de « démocratisation ». Ce nouveau concept de « démocratie culturelle » semble en effet mettre en crise notre politique culturelle nationale qui hésite entre la défense forcenée de ce qu'elle entend par « identité nationale » et une réinterprétation de cette « démocratie culturelle » comprise comme une défense aux accents populistes de la « culture pour chacun ». Sans vouloir parler d'actualité, disons plutôt qu'il est tout aussi difficile pour les politiques d'Etat de remettre en question leurs politiques culturelles 'descendantes' - axées sur la sensibilisation, qui se placent du côté du droit à la Culture, dans une logique d'offre, du côté de l'institué, considérant que c'est à l'Etat de remédier aux privations culturelles pour sa construction démocratique – que de mettre en œuvre de nouvelles politiques culturelles ascendantes - favorisant les démarches de créativité, qui se placent du côté des droits culturels, dans une logique de la demande, du côté de l'émergent.

Diversification, favorisation des expressions, reconnaissance de l'émergent, impulsion des croisements et des métissages, la démocratie culturelle est donc bien, elle aussi, le fait d'un choix

¹¹⁸ Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 29

politique en matière de Culture. Et, si on va au delà sa position d'ouverture plus flatteuse que la position légitimiste de la démocratisation, sa démarche connaît, elle aussi, ses limites et ses dérives dangereuses. Celles d'une ultra démocratie culturelle qui - s'opposant à la condescendante démocratisation amenant l'Art au peuple - considérerait que l'art vrai serait la prise en charge de la création des œuvres par le peuple lui-même, ouvrant alors la voie à l'art sur demande et à un relativisme culturel complet, glissant de l'égalité des droits (qui fonde les droits culturels) au droit à la différence (qui fonde le droit aux cultures). Même si aujourd'hui, la démocratie culturelle semble avoir pris la voie d'une facilitation libérale des expressions culturelles diversifiées, et même dans la plupart des cas, de la seule défense d'une diversification de l'offre artistique, ce qu'elle propose en termes d'orientation de politiques culturelles est bien plus complexe et ne peut être confondue avec ces premières applications timides et/ou réductrices.

La diversité se fait aujourd'hui aussi bien interculturelle - différenciatrice des catégories et des groupes sociaux - qu'intra culturelle, au sein d'une même personne. L'individu est aujourd'hui pluriel, et les études sur la diversité intra culturelle tendent à mettre à distance l'approche bourdieusienne en matière de sociologie de la culture qui guide encore notre approche de la « démocratisation culturelle ». Les appartenances actuelles sont multiples, complexes, hétérogènes, mobiles. Et c'est sur cela que travaillent les « *cultural studies*¹¹⁹ » anglo-saxones, qui développent des analyses de la diversité des modes d'expression de la culture en faisant tomber les barrières entre culture savante, culture populaire et culture de masse, et en s'intéressant aux sociabilités culturelles, à l'horizontalité des pratiques, à la prise en compte du décrochage entre goûts culturels et culture de classe. Cette diversité culturelle actuellement reconsidérée impose des choix politiques en matière de rapports culturels qui touchent à la démocratie culturelle, mais à une démocratie culturelle – je dirai – exigeante.

Au-delà du seul établissement du champ culturel, la « démocratie culturelle » peut aussi être source de recherches en matière de poétique de la relation interculturelle ; poétique de la relation proche de la créolisation d'Edouard Glissant, plus qu'un simple métissage, un mélange étonnant,

¹¹⁹ Les *Cultural Studies* forment un courant de recherche transversal à la croisée de différentes disciplines (sociologie, anthropologie culturelle, philosophie, ethnologie, littératures, arts...) qui naît en 1964 à l'université de Birmingham sous l'impulsion de trois pères fondateurs : Richard Hoggart (*La culture du pauvre*), Raymond Williams (*Culture and Society : 1780-1950*) et Edward Thompson (*The Making of the English Working Class*). Ces auteurs proposent de centrer leur approche de la culture de masse sur une histoire sociale de longue durée portant sur les pratiques de résistances des classes populaires et sur les luttes sociales. Un de leur défi consiste d'emblée à surmonter le déterminisme économique des analyses traditionnelles des catégories socioculturelles en tentant de complexifier le modèle dominant/dominés en faisant de ces derniers des consommateurs actifs. Les méthodes de recherches et d'enquête sont résolument tournées vers l'ethnographie, l'histoire sociale, l'économie, les sciences politiques et la mise au jour des archives, dans une recherche continue de nouveaux outils théoriques. À partir des années 1980, les *Cultural Studies* s'exportent, et le courant américain va déplacer le questionnaire d'origine en le confrontant à la caution théorique française. Les travaux de Lyotard, Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze et de Certeau deviennent des textes canoniques dans le paysage des *Cultural Studies* qui connaissent alors un « tournant ethnographique » contribuant à valoriser parmi les objets d'études les pratiques identitaires, et les constructions de collectifs. Aux études des sociabilités ouvrières, des sous-cultures et des marginaux, des milieux immigrés, des pratiques culturelles du quotidien, viennent s'ajouter les *performance studies*, les *visual studies*, les *postcolonial studies*, les *gender studies*...

détonnant, qui donne naissance à une nouvelle manière de se faire entendre. Il s'agit de prendre acte de la diversité des pratiques, des productions, des enjeux, et des sens culturels des populations, et de trouver comment mettre en valeur la vitalité des espaces populaires de création culturelle qui demandent appropriation, transmission, échanges, formations. Dans cette optique, le rapport à l'esthétique reste fondamental, mais les finalités peuvent être différentes : artistiques, mais aussi politiques, économiques, ludiques, liées aux dynamiques communautaires, festives, reposantes, distrayantes... Il s'agit de travailler à une construction de dynamismes, d'échanges interculturels. Et cela implique de nouveaux droits culturels à garantir, de nouvelles stratégies à mettre en place, une nouvelle façon de penser les politiques culturelles. Et c'est là l'entreprise de la « Bataille de l'Imaginaire¹²⁰ » qui entreprend d'ouvrir une troisième voie, entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle.

e) L'enjeu de création de sa culture

« Si la démocratie est un ensemble de régulations pragmatiques qui garantissent à toutes les cultures et aux cultures de tous de pouvoir se développer, le respect réciproque de ces cultures devient précisément LA culture.¹²¹ » L'enjeu des politiques culturelles serait alors, dans cette nouvelle optique, celui de passer de la multitude culturelle à une culture de la multitude en impliquant les citoyens dans des démarches créatives et non plus seulement en mettant à leur disposition des œuvres artistiques. Cette nouvelle optique d'une démocratie culturelle bien comprise semble ainsi replacer l'action culturelle au cœur des politiques culturelles, en ce qu'elle permettrait de remédier au fractionnement infini des cultures, créant entre diverses expressions, des points de rencontres. Son enjeu serait, non plus de sensibiliser aux œuvres, mais plutôt de permettre à chacun de faire son chemin entre la conception qu'il a de sa culture, et sa conception de la culture. « Ce qui importe n'est pas la maison de LA culture, mais la maison de MA culture. Malraux s'était trompé : ce n'est pas faire connaître Cézanne ou l'art des grottes en Inde qui fait tenir les gens debout, qui les fait découvrir leur identité, ce qu'ils valent, mais bien plutôt leur faire sentir ce qui a valeur culturelle dans leur propre travail et dans leur propre environnement.¹²² » Sans pour autant rejeter le rapport à l'œuvre, l'action culturelle devient, plus qu'un moyen d'accès à la connaissance, un moyen de construction identitaire. « Nous naissons, pour ainsi dire, provisoirement, quelque part ; c'est peu à peu que nous composons, en nous, le lieu de notre origine, pour y naître après coup et chaque jour plus définitivement.¹²³ »

¹²⁰ Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit.

¹²¹ A. Girard. *L'enjeu culturel dans Les enjeux de la fin du siècle*. Paris : Temps et contretemps, 1986, p. 91

¹²² *Ibid.* p. 87

¹²³ R. M. Rilke. « Lettre du 23 janvier 1923 » in *Lettres milanaises 1921-1926*, Plon : Paris, 1956.

I-B. Création artistique et action culturelle, un lien à recomposer

Aujourd'hui, un regard naïf pourrait s'y tromper, et penser qu'il ne s'est jamais passé autant de choses dans le secteur de l'action culturelle : pluralité des formes, des principes et des objectifs des projets en cours, et multiplicité des budgets alloués par les institutions. Mais il est indéniable que les acteurs culturels - à qui paradoxalement on a tendance à imposer ces missions - ont de réelles difficultés à pouvoir faire exister, à pouvoir adapter, et à pouvoir faire reconnaître leurs initiatives qui de plus en plus tentent de recomposer un lien perdu entre action culturelle et création artistique. Les projets se multiplient mais subissent l'essoufflement d'une politique de démocratisation qui a du mal à rencontrer une politique de démocratie culturelle, comprise à sa juste valeur. Il semble manquer à ces nouveaux projets d'action culturelle une politique fédératrice, porteuse de sens et source de reconnaissance qui leur redonnerait leur direction et leur signification, et éviterait beaucoup de malentendus sur lesquels ils travaillent.

a) Action Culturelle/ Création Artistique, retour sur une histoire d'inimitié.

Afin de mieux cerner les enjeux d'un lien à recomposer entre création artistique et action culturelle, nous nous autoriserons un détour par un tracé rapide et chronologique des grandes lignes de l'évolution de leur oscillation entre alliance et méfiance réciproque. Comme nous l'avons déjà évoqué, « le droit à participer à la vie culturelle de la communauté » figure dans *La Déclaration des Droits de l'Homme* de 1948, présentant le droit culturel comme un droit de l'homme, compris d'emblée dans son double aspect de contemplation/fréquentation des œuvres et de participation active à la Culture. L'enjeu actuel des politiques culturelles serait donc de retravailler à l'inter-intégration de la culture avec la communauté sociale et politique, de renouer entre-elles des liens aujourd'hui considérés comme distendus. Depuis la création du Ministère de la Culture, en 1959, là a été le rôle de ce que l'on nomme l'action culturelle. Revenons alors sur l'histoire des relations entre action culturelle et création artistique qui a connu

« des vagues de transformations successives aussi importantes que contradictoires des années 1970 au début du XXI^e siècle, du fait des évolutions conjuguées du rapport au politique, de la composition de la société et des rapports entre les différents groupes sociaux, mais aussi du fait des modifications de la place symbolique et réelle du théâtre dans la Cité et des modes d'appréhension du public.¹²⁴ »

¹²⁴ Bérénice Hamibi-Kim. *Op. Cit.* p. 443

A partir de mai 1968, et jusqu'à la fin des années 1970, on voit l'action culturelle se développer de façon considérable, portée par un mouvement social très dynamique, par une implication des milieux de la Culture – référence déjà faite à *La Déclaration de Villeurbanne* - et par des personnalités engagées auprès de mouvements de pédagogies alternatives, souvent autodidactes, aux parcours en zigzags, bénéficiant d'importantes compétences transversales à la fois artistiques, sociales et pédagogiques. Cette action culturelle se développe pourtant vite en marge des milieux de la création : mai 68 - « Soyons raisonnables, demandons l'impossible ! » - met le théâtre en cause dans sa manière de se faire : institutions, théâtralité, représentation sociale, politique et culturelle, et lance le règne de l'action culturelle financée et pensée à l'échelle locale, et identifiée à l'animation. Les acteurs culturels défendent aussi leurs projets d'actions culturelles, mais il s'agit d'une action culturelle qui travaille autour de l'œuvre, et donc d'une action de laquelle se démarque l'action culturelle portée par les animateurs socioculturels qui cherche à travailler principalement à la défense des pratiques amateurs. A l'image de la double création des Centres Dramatiques Nationaux et des Centres d'Action Culturelle, la séparation est de mise entre ceux qui se désignent comme créateurs et ceux qui se reconnaissent comme animateurs, défendant tous deux leurs idées de la Culture et de l'Action Culturelle.

Les années qui suivent, 1980-1990, sont celles de la perte des idéaux de l'animation socioculturelle – face à un bilan considéré comme négatif des actions menées. Ces années sont marquées par un certain retour au « tout-créditeur » malgré les mouvements de décentralisation et l'arrivée d'une nouvelle génération de metteurs en scène à la tête des CDN. La publication de *L'Etude des Pratiques culturelles des Français*¹²⁵ en 1990 qui révèle le maintien des inégalités sociodémographiques, malgré le doublement du budget national alloué à la culture, entraîne plus un repli sur le travail de création qu'un regain d'intérêt pour l'action culturelle. Cette dernière est alors entièrement identifiée à l'animation socioculturelle et elle se voit rejetée par les milieux de la culture pour ses missions trop vastes, pour les attentes trop diverses qu'elle génère auprès des tutelles qui la financent, et pour son manque d'engagement artistique. L'intérêt des acteurs de la culture – financeurs comme artistes - se tourne alors presque exclusivement vers la création. Une nouvelle génération prend la relève :

« Ne se reconnaissant pas dans les projets de la décentralisation théâtrale, dans celui du théâtre populaire ou dans celui de la démocratisation culturelle, qui ne leur paraissaient pas représenter des enjeux qui valaient la peine d'être poursuivis (ou qui puissent l'être), certains créateurs en viennent à justifier leur existence professionnelle et leur responsabilité sociale par leur seul parcours artistique ou par leur seul désir. [...] Le thème de l'artiste conquérant du monde des formes qui ne doit de compte qu'à son expressivité prend la place de celui de la rencontre de l'expression et du développement de la sensibilité critique du public.¹²⁶ »

¹²⁵ O. Donnat, D. Cogneau. *Les pratiques culturelles des Français*. 1973-1989. Paris : La Découverte, La Documentation française, 1990, 187 p.

¹²⁶ Jean Caune. *Esthétique de l'Animation Culturelle (Pour un autre statut du processus artistique)*, Grenoble, Université des Langues et des Lettres, 1981.

S'évanouit alors la possibilité trouver sa place au sein du réseau public de soutien au spectacle vivant par la défense de l'action culturelle – peut-être aussi parce que cette dernière a trop souvent dissimulé des entreprises qui n'avaient pas les exigences artistiques, ou même sociales, attendues. La reconnaissance des artistes passant avant tout par leur capacité à créer et à diffuser leurs œuvres, c'est donc principalement dans cette voie qu'ils s'engagent.

La fin des années 1990 voit pourtant renaître, pourrait-on dire « par le haut », un intérêt pour l'action culturelle sans pour autant que des budgets conséquents ne viennent soutenir ces nouvelles exigences politiques. Faisons à ce propos référence à la fameuse *Charte des missions de service public pour le spectacle*¹²⁷ document politique fondamental par lequel Catherine Trautmann, ministre de la Culture à l'époque – cette circulaire a été transmise aux préfets le 22 octobre 1998 - a voulu que soient définis les principes généraux de l'action de l'Etat en faveur du spectacle vivant. Dans cette charte réapparaît, aux côtés des responsabilités artistique, territoriale et professionnelle des équipes subventionnées et conventionnées, une responsabilité sociale :

« Cette responsabilité s'exerce, au-delà des relations que chaque organisme entretient avec le public le plus fidèle, par tous les modes d'action susceptibles de modifier les comportements dans cette partie largement majoritaire de la population qui n'a pas pour habitude la fréquentation volontaire des œuvres d'art. Dans cette perspective, un large réseau de partenaires et de relais inscrits dans la vie professionnelle ou associative, comprenant notamment le secteur socio-éducatif, doit être recherché, voire suscité. Une politique tarifaire simple, cohérente et attractive constitue également un élément important dans un processus de démocratisation des pratiques d'accès aux institutions et productions du spectacle vivant. La sensibilisation, dans le cadre de l'éducation, de nouvelles classes d'âge aux réalités de la pratique et de l'offre artistique doit être une priorité stratégique. Cette action peut être directe, par l'organisation de rencontres, de stages, de classes culturelles et plus généralement par l'utilisation de toutes les possibilités qu'offrent les procédures partenariales entre l'éducation nationale et la culture, ou indirecte par une large diffusion de documents pédagogiques, un esprit de dialogue et de service identifié en tant que tel par le corps enseignant. Elle doit être une composante régulière et prioritaire de l'activité des institutions, au plus près de leur projet artistique. Dans le même esprit, des liens particuliers doivent être tissés avec l'Université. La responsabilité sociale s'exerce également à l'égard des personnes exclues pour des raisons éducatives, économiques ou physiques. Il est aujourd'hui du devoir civique de chacun des organismes culturels bénéficiant de fonds publics de prendre une part dans l'atténuation des inégalités.¹²⁸ »

Même si l'histoire des politiques culturelles reconnaît que ce texte a fait un tel tollé auprès des professionnels de la culture que la Ministre en a démissionné, il est intéressant de voir comment se réintroduit l'action culturelle dans les réseaux français, c'est-à-dire par les voies ministérielles, comme

¹²⁷ (Page consultée le 4 juillet 2011). Document en ligne sur le site officiel du Ministère de la Culture. Adresse URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm>

¹²⁸ (Page consultée le 4 juillet 2011). Document en ligne sur le site officiel du Ministère de la Culture. Adresse URL : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-spectacle.htm>

une exigence nécessaire pour voir son travail être considéré comme « d'utilité publique¹²⁹ », et donc subventionné. L'action culturelle revient pour les collectivités sur le devant de la scène, au risque de passer auprès des artistes pour un passage obligé pour demander et justifier leurs subventions. L'action culturelle a alors partie liée avec ce qu'elle peut procurer comme plus-value touristique et sociale à un territoire, elle se trouve légitimée par son impact social, en termes de capacité valorisante et d'atténuation des tensions.

« On assiste ainsi à la prise en charge, par des établissements culturels et des artistes, de démarches liant création artistique et dimension sociale, à travers des propositions culturelles faites à des groupes de populations ciblés en fonction de leurs caractéristiques sociales ('exclus', 'marginaux', 'RMistes', 'mères isolées', 'délinquants'...) ou de leur appartenance à une zone géographique donnée ('les quartiers défavorisés'...). Dans le secteur du spectacle vivant, et tout particulièrement dans le théâtre, ces pratiques traduisent un net infléchissement de la mission de démocratisation culturelle que l'on trouve aux fondements de la décentralisation. En effet, les hommes de théâtre ne doivent plus seulement se préoccuper de la venue du plus grand nombre dans leur théâtre, ils doivent aussi contribuer à renforcer la cohésion sociale, selon le principe que 'l'action culturelle et artistique offre l'occasion de participer à une activité sociale' et 'peut favoriser la restauration de la communication dans la ville.'¹³⁰ »

L'action culturelle se trouve envisagée sous l'angle de « l'utilité » : pourquoi a-t-on recours à l'action culturelle quand on est une structure artistique ? (Remplir les salles, répondre aux exigences corrélatives aux subventionnements, recherches de retombées médiatiques ou politiques...) Mais aussi pourquoi a-t-on recours à l'action culturelle quand on vient du social, quand on vient d'une collectivité ?

Le concept de politique de la ville apparaît au début des années 1980 comme

« le symbole de la lutte contre la disqualification d'espaces urbains et la relégation sociale. [La politique de la ville] tend à gérer sur un territoire donné – le quartier – le problème de l'exclusion, selon des méthodes de partenariat entre les différentes administrations, mais aussi entre les collectivités territoriales et les acteurs associatifs ou institutionnels locaux. La politique de la ville concerne une quarantaine de directions ministérielles (écoles logement, justice...). Elle repose à la fois sur des programmes territoriaux (comme les conventions de quartier) et sur des programmes nationaux thématiques (regroupés en trois rubriques : recomposition urbaine, prévention de la délinquance, innovation et solidarité).¹³¹ »

¹²⁹ « La doctrine de 'l'École du service public' requiert, dans la première moitié du XXe siècle, trois conditions pour la reconnaissance d'un service public (Epuglas, 2002 : 15-19). L'élément organique suppose la direction par une personne publique, vision assouplie par la prise en charge possible du service par une personne morale de droit privé sous le contrôle des pouvoirs publics. L'élément fonctionnel correspond à l'intérêt général, résultante d'un arbitrage au-dessus des intérêts particuliers. Sa formulation est donc soumise à des tensions comme dans le cas du spectacle vivant avec l'articulation délicate entre les exigences artistiques, qui justifient une aide publique pour soutenir une offre éloignée des facilités commerciales, et les attentes d'une démocratisation culturelle alors que la majorité de la population se sent *a priori* éloignée de la culture lettrée. [C'est là qu'entre en jeu, pour les politiques, l'action culturelle comme moyen de renforcer ce deuxième indice d'utilité publique lié à l'intérêt général.] Enfin, l'élément matériel suppose un régime dérogeant au droit privé avec des prérogatives de puissance publique, exercées dans le cadre du droit administratif. » D. Urrutiaguer in *Economie et droit du spectacle vivant en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 81.

¹³⁰ Philippe Urfalino. *L'invention de la politique culturelle*. Comité d'histoire du Ministère de la culture et des institutions culturelles Paris : la Documentation française, 1996, p.287

¹³¹ Alice Blondel. *Sociologie de la décentralisation théâtrale*. Thèse de doctorat soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, (dir.) Pierre-Michel Menger, 2001. p. 310

Grâce à cette nouvelle façon transversale d'envisager l'action territoriale, l'action culturelle et avec elle la culture, retrouve, par sa faculté de fédération sociale, sa place dans la Cité et sa reconnaissance politique. Cependant, les financements ont du mal à suivre les projets des politiques de la ville, et la culture paraît de plus en plus comme un enjeu secondaire en regard d'une réalité de terrain trop difficile.

Dans le contexte de crise globale (économique, politique et sociale) dans lequel on est, et – d'une certaine manière - dans lequel on nous maintient en y faisant sans cesse référence, on note chez les citoyens un affaiblissement de la combativité, le développement de l'individualisme, l'effondrement des grands projets de société... Et dans ce contexte de désolidarisation sociale, l'action culturelle se retrouve comme instrumentalisée par les politiques pour traiter les symptômes du malaise comme s'ils ne voulaient pas s'attaquer aux problèmes de fond : comme s'ils désiraient que la mission sociale de la culture prenne le pas sur sa mission artistique. Même si elle peut contribuer à sa manière à réduire la fracture sociale – comme nous l'avons vu avec le théâtre-forum - l'action culturelle ne peut pas être considérée comme son remède. Et ce, d'autant plus lorsqu'elle se veut sensibilisation aux œuvres de l'art : rappelons que les populations en difficultés sont les plus fragiles à l'énonciation extérieures de ce qui relèverait chez eux d'une soit disant « misère symbolique », qui leur compliquerait l'accès aux œuvres qu'on voudrait qu'ils apprécient. Il ne s'agit donc pas tant – dans le travail de médiation – de les confronter à ce qu'ils ne connaissent pas qu'à leur créer des espaces où développer leur rapport au symbolique. Quoi qu'il en soit les artistes ne sont pas des travailleurs sociaux, et ce n'est pas à eux qu'incombe la tâche de plus en plus lourde de démocratiser la société. Il n'est plus aujourd'hui possible pour les politiques de faire, comme ils ont pu le faire auparavant, usage de bouées culturelles face aux crises actuelles, d'autant que les budgets alloués à la Culture s'amointrissent considérablement, et que les enjeux de création et de diffusion restent trop importants aux yeux des artistes, l'action culturelle n'ayant pas sa reconnaissance officielle dans ce domaine de la culture.

b) De l'action culturelle à l'action artistique ?

L'action culturelle se retrouve ainsi aujourd'hui face au double risque d'être jugée à l'aune d'une mission impossible et d'être instrumentalisée. Et puisqu'il ne s'agit pour elle ni de se substituer à l'action publique, ni de la compenser, elle reprend ses exigences esthétiques, et recherche à se faire sa place dans les milieux artistiques. D'ailleurs de plus en plus d'artistes institués, qui ont, comme Armand Gatti, « le goût de la pédagogie greffé intimement sur leur art¹³² », s'intéressent à l'Action culturelle. Les projets des structures (Forum du Blanc-Mesnil) et des compagnies (Cie de la Mauvaise

¹³² Robert Abirached in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p.195

Graine) se multiplient. On travaille hors les murs, ou en résidences, on s'intéresse à la mémoire des citoyens (Théâtre du Grabuge), à leurs savoir-faire/savoirs-être (*Enfant* de Boris Charmatz), à ce qu'ils amènent sur la scène en y entrant (Pippo Delbono), les projets co-générés se retrouvent programmés sur les plus grandes scènes (Théâtre de la Ville), leurs initiateurs postulent aux directions de théâtres dédiés à la création (Géraldine Bénichou). L'action culturelle est peu à peu reconsidérée comme un moyen de redynamiser la création artistique et de régénérer l'image de la culture sur un territoire par un travail qui se veut en réseau et des projets qui se veulent co-générés. Les champs d'action et les objectifs de l'action culturelle se précisent tout en s'élargissant. Entrent en jeu de nouveaux acteurs publics et de nouveaux porteurs de projets, apportant avec eux de nouveaux principes d'action et de nouvelles stratégies de légitimation : moins critique vis-à-vis de l'action socioculturelle, cette action culturelle, que nous appellerons à partir de maintenant « action artistique », se veut sensible à la qualité artistique des projets considérée comme absolument nécessaire à sa mission sociale. Reste que ces recherches en matière d'exigences artistiques menées par l'action culturelle ont du mal à faire leur chemin et sont encore considérées par beaucoup, et malheureusement pas toujours à tort, comme jamais suffisantes.

En retrouvant sa place au sein des structures de spectacle vivant, le secteur de l'action culturelle tend aussi aujourd'hui à se professionnaliser - au sens d'amélioration technique, d'organisation institutionnelle du fonctionnement. L'action culturelle s'éloigne ainsi peu à peu des pratiques militantes pour être l'œuvre de celui qui sait, de celui qui a la légitimité du savoir et de l'exercice. L'histoire de l'action culturelle voit changer ses acteurs : de militants, à professionnels militants, à professionnels tout court. Cela peut entraîner des dérives qui peuvent faire perdre son sens à l'action culturelle elle-même : comme la stigmatisation de l'amateurisme (de celui qui aime à celui qui s'amuse, en passant par celui qui ne sait pas trop faire), la marginalisation des citoyens (qui ne sont plus appelés à prendre part au développement de l'action culturelle), l'alourdissement des créations de projets (qui ont de moins en moins la capacité à intégrer de nouvelles propositions). Si l'action culturelle retrouve sa place au sein des milieux artistiques, il est important de repenser la professionnalisation de ses acteurs entre savoir faire et savoir être, pour ne pas que l'institution pèse trop lourdement sur ses projets, pour qu'ils puissent garder ce degré d'indépendance qui leur est nécessaire, et pour qu'ils ne retrouvent pas ré-instrumentalisés.

« Tentons une image : [l'Action culturelle] est un peu cet homme qui gravirait avec confiance une échelle, pour s'apercevoir à mi hauteur que plus rien n'existe sous lui, les barreaux ayant disparu. Il serait alors suspendu dans l'air, incapable de poursuivre son ascension faute de points d'appui. Seule la chute... ou le sursaut sur une échelle voisine pourrait le sauver. Nous en sommes là. Entre la chute et le sursaut¹³³. »

¹³³ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 44

Ce qui est en question aujourd'hui, ce sont les enjeux de l'action culturelle et artistique. Est-elle à un stade de survie (grâce à une poignée d'irréductibles) ou en gestation ? Tout n'est-il pas joué ? Quelles sont les possibilités de l'action culturelle et artistique aujourd'hui ? Quels sont les risques et les chances de l'Action culturelle face à une nouvelle pensée d'une politique culturelle plus tournée vers la démocratie que vers la démocratisation ? Rappelons, avec René Rémond que : « Qui dit enjeu sous entend que tout n'est pas joué : une possibilité subsiste de peser sur le cours des choses. Parler d'enjeu c'est en outre suggérer que le jeu comprend des risques et des chances.¹³⁴ »

I-C. Redéfinition de l'action culturelle vers l'action artistique en tension entre le pour qui et le pourquoi.

a) L'action culturelle en auto-réflexion

L'action culturelle se présente aujourd'hui en France, principalement dans un esprit de démocratisation culturelle, comme une intervention consciente, délibérée, globale voire planifiée pour protéger, promouvoir, et diffuser la culture dans les plus larges populations. Mais cette action culturelle est-elle, comme elle le prétend, une entreprise généreuse de démocratisation culturelle faite par souci de l'intérêt général qui viserait à la fois la fin du privilège culturel et l'apprentissage démocratique de chaque citoyen ? Depuis l'apparition de cette notion « d'action culturelle » de nombreux chercheurs et praticiens se sont interrogés sur les idéologies qui ont accompagné et qui accompagnent encore son développement et son institutionnalisation.

On peut, avec Pierre Gaudibert¹³⁵, relever quelques exemples de ces idéologies explicites et implicites qui déterminent les politiques d'action culturelle. Parmi les idéologies implicites, il évoque l'idéologie du « consensus culturel », qui fait de l'action culturelle un mode opératoire, sans se questionner sur la relativité de ce que l'on entend par culture, celle-ci devient alors « un ensemble de pratiques sociales conscientes ou délibérées, d'interventions ou de non-interventions, ayant pour objectif de satisfaire certains besoins culturels par l'emploi optimal de toutes les ressources matérielles ou humaines dont une société dispose au moment considéré ». Il évoque aussi l'idéologie des « besoins culturels », selon laquelle les besoins culturels seraient le produit de conditionnements sociaux et non de l'émergence d'une liberté ou d'un désir. Il évoque enfin, l'idéologie implicite de « l'innocence culturelle », ou la facilité avec laquelle certains oublient les privilèges de l'éducation et

¹³⁴ René Rémond in Antoine de Tarlé. *Les enjeux de la fin du siècle*. Paris : Desclée de Brouwer, 1986. 289 p.

¹³⁵ Pierre Gaudibert. *Action culturelle : intégration et ou subversion*. Paris : Casterman, 1977, 130 p.

l'impact des conditions sociales dans la formation de l'attitude cultivée et de l'amour de l'art, pour penser en termes de « don naturel ».

L'auteur revient ensuite sur trois idéologies qu'il détermine comme explicites. Celle de la « démocratisation culturelle », qui contient en elle-même une triple idéologie du progrès, de la justice et de la démocratie, et qui, comme nous l'avons déjà dit, se construit sur une conception universaliste de la culture selon laquelle elle devient patrimoine commun à la faveur d'un partage égal. Il évoque aussi celle du « populisme culturel », qui serait proche de celle de la « démocratie culturelle », qui reste dans l'optique d'une culture commune à créer cette fois avec la participation des citoyens, à leur profit personnel, pour que l'on vive cette culture « ensemble ». Enfin, il évoque l'idéologie du « salut culturel » qui sacralise l'art et le créateur comme ayant par eux-mêmes, capacités libératrices, rassembleuses, réconciliatrices, communielles. S'ajoute à ces idéologies explicites, celle du « révolutionnarisme culturel » définie par Jean Claude Passeron comme voulant : « agir sur la création elle-même, et non seulement sur sa diffusion et son commentaire, pour transformer les formes de la production des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous s'abolirait¹³⁶ » - cette idéologie serait celle sur laquelle travaille le théâtre-forum et les projets « co-générés ».

On comprend bien, au regard de ces différentes idéologies accompagnant les différentes phases l'institutionnalisation de l'action culturelle, à quel point la redéfinition de ce que l'on entend par culture implique une redéfinition de ce que l'on entend par action culturelle, et inversement. Ainsi, aujourd'hui, le théâtre-forum pourrait nous interroger de manière plus complexe sur les questions de participation citoyenne qui sont à l'œuvre au cœur de l'idéologie de la démocratie culturelle qui tend à prendre le pas sur celle de la démocratisation.

A cette réflexion sur les idéologies de l'action culturelle s'ajoute un travail mené par des chercheurs et professionnels de l'éducation populaire : celui de l'analyse des expériences menées, et des savoirs issus de ces pratiques considérées comme transférables et utilisables par d'autres. Mais le rôle de la recherche reste encore trop peu puissant face à la trop grande dispersion des projets, et surtout face au fait que ces projets ont déjà des difficultés à se penser eux-mêmes. Notons tout de même quelques références dans ce domaine de recherche : *Education populaire et travail de la culture, L'Observatoire des pratiques artistiques et culturelles* (DRAC PACA, 2002-2003), collectif national « Education populaire et transformation sociale », *Education populaire et puissance d'agir. Les processus culturels de l'émancipation*. L'enjeu étant pour les chercheurs de chaque fois dépasser l'accumulation d'études de cas, et d'éviter l'effet catalogue pour entrer dans un véritable travail d'analyse. Ils s'intéressent alors davantage aux gens qui réinventent le secteur, qui sortent des schémas habituels. Ils cherchent les pistes et les enjeux de développement et de redéveloppement de l'action

¹³⁶ Alice Blondel citant J-C Passeron in Alice Blondel. *Sociologie de la décentralisation théâtrale*. Op. Cit. p. 293

culturelle. Ils se heurtent pourtant à la difficulté des acteurs de l'action culturelle à se fédérer et à accepter de se reconnaître dans les pratiques des autres. Cette difficulté à s'organiser pour se réfléchir peut aussi être leur atout en faisant de leurs travaux toujours des travaux pionniers. Pourtant, face à la multiplicité des projets aujourd'hui, être pionnier paraît illusoire, et il semble y avoir plus à gagner à pouvoir se nourrir du travail des autres. Se pose alors la question de la mémoire des projets d'action culturelle, et la nécessité de leur reconnaissance, pour que mémoire il y ait. Notons d'ailleurs qu'en l'absence d'image institutionnelle possible, la mise en synergie des propositions par elles-mêmes peut paraître d'autant plus nécessaire.

b) La nécessaire recherche de légitimité.

Comme nous l'avons vu, le modèle international en faveur de la « démocratie culturelle », a tendance à mettre en crise notre modèle national de « démocratisation », qui a du mal à entrer en transition et à se choisir une troisième voie entre ces idéologies. Reste que le secteur français du spectacle vivant souffre de son enfermement sur lui-même.

« C'est surtout une modalité de rapport à l'art, induite par les équipements culturels qui est en cause aujourd'hui. Ils ont conduit en effet, à envisager l'art et la place de l'artiste uniquement dans une logique de diffusion des œuvres. L'équipement a permis la présence des œuvres sur le territoire, mais l'artiste a trop souvent été réduit à un producteur de biens culturels. Le risque a été de s'enfermer dans une logique consumériste, très réductrice, où le public, n'est peut-être plus qu'une audience.¹³⁷ »

La politique culturelle française semble de pas avoir encore pris en considération l'émergence d'une nouvelle société plus interculturelle, qui nécessite la mise en œuvre de nouvelles politiques. Et elle continue à essouffler les idéaux de la démocratisation en fondant son intervention sur une conception universaliste de la culture. La question reste maintenant à savoir, si on prend le chemin de la démocratie culturelle, et si on perd cette conception d'une culture universelle à faire partager au plus grand nombre, comment on reconstruit la nécessité d'une culture subventionnée et considérée comme service public ?

La notion de la culture comme service public est-elle mise en danger par la démocratie culturelle ? Avec Jean Vilar, le théâtre est considéré comme un art civique, capable de plaire et d'instruire, comme un art utile à la Cité et aux Citoyens, et c'est cet aspect d'intérêt collectif qui a fait que l'on puisse penser à lui comme à un service à rendre public, « comme le gaz et l'électricité ». Rappelons que le retour au tout-créditeur a déjà questionné cette notion de théâtre-service public : « Que [...] le metteur en scène revendique son art comme autonome et comme cherchant sa perfection

¹³⁷ Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 18

dans sa propre forme et dans la qualité de son exécution, et voilà l'idée de service public qui se délite.¹³⁸ » Le réexamen de la notion de théâtre comme service public ne date certainement pas de la question de la démocratie culturelle, c'est bien plutôt une question encore et toujours en débat. Cette question est d'ailleurs aussi la pierre angulaire de la renaissance d'une action culturelle portée par les artistes qui se lancent dans de nouveaux efforts considérables vis-à-vis du public. Les nouvelles réflexions sur la démocratie culturelle mènent pourtant à renoncer à l'utopie d'une culture universelle émancipatrice qui s'imposerait à tous, et « ce renoncement va s'avérer lourd de conséquences, parce qu'il rend caduque le socle de légitimation sur lequel se fondait le financement de la culture comme service public, financé par la collectivité parce qu'au service de son ensemble.¹³⁹ » L'enjeu actuel d'une politique d'action culturelle qui prend en compte l'idéologie de la démocratie culturelle est donc celui de la recherche de sa légitimité.

c) Un équilibre à trouver entre le pour qui et le pour quoi

Pour qui ? Pourquoi ? Couple infernal d'où naissent tant de réussite que d'échec quand les tendances sont trop absolues, et dont pourtant la mise en tension des pôles se révèle source de richesses pour l'action culturelle et artistique. Quelle balance possible entre le faire œuvre et le faire-ensemble, sans que jamais l'un ne prenne le pas sur l'autre ? L'intuition de l'artiste est-elle forcément contradictoire avec le souci de son auditoire ? Le souci de l'auditoire bride-t-il forcément la liberté artistique ? Les motivations profondes de la création peuvent-elles se trouver à la fois dans une exigence intime absolue du pourquoi - sans souci du public potentiel - et dans une attention entière au pour qui – source possible de toutes les dérives didactiques, démagogiques, artificielles, populistes imaginables. Nous avons vu avec l'exemple du théâtre-forum qu'il y a tant d'autres choses qui peuvent se jouer dans la mise en œuvre de projets d'action culturelle et artistique qu'une simple forme de démocratisation de la culture. Il s'agit alors maintenant de comprendre comment, à l'aune de cet exemple, réintégrer une dimension d'action sociale au sein de l'action culturelle sans qu'elle n'y perde pour autant sa dimension artistique.

C'est de ce point de vue que nous rattrapons notre hypothèse selon laquelle nous pouvons considérer le théâtre-forum comme un moyen de redéfinir l'action culturelle. Comme nous l'avons déjà évoqué :

« le territoire dans lequel se place le théâtre-forum est celui de la culture puisque sa prétention n'est pas de restaurer les spécifications d'un lien social individuel ou collectif, mais de *l'inventer*. [...] Cette invention est l'enjeu exact du processus d'intervention sociale qui est nécessaire pour la développer. **Elle permet**

¹³⁸ Robert Abirached in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 186

¹³⁹ Bérénice Hamibi-Kim. *Op. Cit.* p. 447

d’approcher cette pratique d’action culturelle d’un type nouveau qui ne se contente pas de vouloir faire accéder, mais qui revendique haut et fort sa capacité d’action sociale dans un acte créateur et non comme simple participation, fût-elle des plus active.¹⁴⁰ »

Le théâtre-forum n’est pas un outil de plus dans l’éventail des méthodes d’interventions sociales utilisables par les travailleurs sociaux. Il est une méthode d’action culturelle, placée du côté de l’invention plus que de l’intervention, qui tient compte de l’état de la société et il s’appuie sur une réflexion qui cherche à retrouver les liens entre le théâtre et celle-ci. Aujourd’hui, mettre en place une action culturelle efficace c’est aussi penser ses implications sociales. Il ne suffit pas de faire un peu de culturel dans le social, mais au contraire, de penser l’action culturelle comme génératrice – créatrice ! - d’une autre et d’une nouvelle façon de faire de l’action sociale. Comme avec le théâtre-forum, l’action culturelle peut gagner à se présenter ainsi, comme un cadre qui propose l’invention d’un autre mode de compréhension du monde qui bouscule et l’action culturelle telle que définie jusqu’à présent, et l’action sociale.

« Intervention, donc, puisque ne répugnant pas à se mêler de ce qui ne regarde apparemment pas la culture [...]. Le concept d’action culturelle doit donc être questionné pour comprendre de quelle manière il est possible de permettre à tous de se constituer une identité, de fournir à chacun les moyens personnels de comprendre le monde, d’inventer des outils pour le transformer, de contribuer à créer des liens entre les individus et au final, d’être cet espace dans lequel chacun puisse défendre et développer sa dignité de citoyen, c’est-à-dire de développer au vu et au su de tous, ses capacités de sujet instituant. [...] Le théâtre-forum prétend être un outil pour cette tâche. [...] Il peut s’inscrire dans un processus d’action sociale et culturelle comme une méthode d’intervention active. Même si nous savons que l’accolement des termes social et culturel continue de faire problème [...], nous persistons à penser que notre travail ressort à la fois de l’action sociale et culturelle.¹⁴¹ »

Cette définition du théâtre-forum par Yves Guerre en fait une forme pionnière d’action culturelle vue sous l’angle d’une démocratie culturelle qui se veut exigeante. Exigeante à la fois dans sa volonté de tisser de nouveaux liens entre ses acteurs, mais aussi dans sa volonté de créer, pour les agents de production de la société, de nouveaux espaces transitionnels de créativité, et enfin dans sa volonté de créer de nouveaux rapports au politique en travaillant sur l’individuel et le collectif. Ces trois niveaux d’exigence font d’ailleurs l’objet de nos chapitres suivants.

« Ce type d’action culturelle n’est ainsi pas au service du seul domaine de la culture, de son développement ou de sa promotion, mais c’est bien la culture qui se met au service d’une action qui vise à une transformation des rapports sociaux, ce qui ne l’empêche en rien de garder son entière et pleine spécificité de culture.¹⁴² » Le théâtre, est un art immédiat qui existe dans sa relation avec une communauté d’individus présents. C’est aussi un art vivant, qui malgré les craintes, demeure

¹⁴⁰ Yves Guerre. *Jouer le conflit. Op. Cit.* p. 115

¹⁴¹ Yves Guerre. *Jouer le conflit. Op. Cit.* p. 117

¹⁴² *Ibid.* p. 118

fortement présent comme discipline de l'imaginaire, comme instrument de haute pédagogie tournée vers la lecture du monde, comme lieu où continue d'affluer le monde. Forte de cette puissance du théâtre, l'action culturelle réinvestie par les artistes, semble vouloir renouer avec une légitimité artistique, et persévérer dans l'intérêt qu'elle porte au pourquoi de ses réalisations. Et, cherchant quelles sont ses exigences esthétiques, elle questionne le théâtre tel que nous avons l'habitude de le voir.

« Alors que le souci du renouvellement des publics se trouve au centre de nombreux discours de politique culturelle, les moyens de financement et les outils de travail mis à disposition de ces démarches artistiques ancrées dans une relation aux territoires demeurent toujours très modestes voir marginaux. Tout se passe comme si ce qui se risquait artistiquement à naître d'une relation de proximité aux habitants ne pouvait produire que les objets artistiques 'impurs'. Aujourd'hui, de nombreux artistes de ma génération, dont le travail passe initialement par une confrontation aux réalités sociales renoncent à leurs démarches pour privilégier un travail conventionnel, mais qui leur assure une reconnaissance institutionnelle plus certaine. Je veux croire que l'exigence et l'excellence artistique peuvent être partageables par le plus grand nombre et que prendre le risque d'une confrontation aux réalités sociales d'aujourd'hui n'est pas une compromission de l'exigence artistique. Dans cette perspective, il me semble aujourd'hui nécessaire d'inventer un Centre Dramatique National qui accorde toute sa légitimité artistique à des démarches qui prennent le risque de se concevoir et de se réaliser dans une confrontation aux réalités sociales de notre temps.¹⁴³ »

Avec la multiplication des projets co-générés qui contribuent à l'innovation, à la créativité et à l'expérimentation artistique partagée entre artistes et participants, s'ouvrent les possibilités d'une autre action culturelle - que nous avons appelée plus haut « action artistique » - et qui retrouve de sa légitimité grâce aux idéaux de la démocratie culturelle, créant les conditions nécessaires pour que la construction des identités culturelles puisse se nourrir dans l'espace public de la multiplicité des ressources de l'imaginaire.

Cette action artistique là se veut une action culturelle créative, toujours prête à se réinventer. Elle ouvre la voie à un autre théâtre, à une autre façon de voir et de faire du théâtre qui questionne le théâtre lui-même : « Convoquant un groupe tissé de liens de reconnaissance, de solidarité et d'adhésion à un projet, ce théâtre retrouve ainsi ce qui a été masqué au théâtre lorsque celui-ci c'est cultivé. [...] Il revient à l'archaïsme qui fonde théâtre et lien social : *éprouver ensemble avant d'agir*.¹⁴⁴ » Un théâtre, donc, étymologique – du grec *theomai*, « regarder », « contempler » et *theatron*, « lieu où l'on regarde » - un théâtre qui ne serait pas du théâtre, mais « le » théâtre : « Non pas le meilleur, non pas le seul, mais parce qu'il retrouve le théâtre à l'état naissant. Le théâtre avant qu'il ne se compose avec le masque de l'Art et qu'il en dégénère de cette initiale perversion où la partie [la scène] a été prise pour le tout [l'ensemble scène-salle], quand la scène a mangé 'ceux qui

¹⁴³ Bénichou, Géraldine, *Lettre de candidature à la direction du CDN des Alpes*, adressée au Directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles 14 juin 2007.

¹⁴⁴ Yves Guerre. *Le théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*. Paris : l'Harmattan DL 1998, p. 140

assemblés, regardent¹⁴⁵ » Et on retrouve, dans ce double mouvement de désacralisation – re-sacralisation du théâtre, l’empreinte laissée par *La Déclaration de Villeurbanne* et de son rêve d’une action culturelle authentique :

« Si le mot de culture peut encore être pris au sérieux, c’est dans la mesure où il implique l’exigence d’une intervention effective tendant à modifier les rapports actuels entre les hommes, et, par conséquent, d’une enquête active entreprise de proche en proche en direction de tous : c’est-à-dire, enfin, **une authentique action culturelle**.[...] Nous nous engageons donc à maintenir en toute circonstance ce **lien dialectique entre l’action théâtrale (ou plus généralement artistique) et l’action culturelle, afin que leurs exigences respectives ne cessent pas de s’enrichir mutuellement, jusque dans les contradictions mêmes qui ne manqueront pas de surgir entre elles.**¹⁴⁶ »

¹⁴⁵ Yves Guerre. *Le théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté. Op. Cit.* p. 146

¹⁴⁶ *Déclaration de Villeurbanne* (Page consultée le 21 février 2011). Document en ligne. Adresse URL : <http://www.netlexfrance.info/2008/05/12/le-non-public/>.

II. Les nouveaux acteurs de cette action culturelle et artistique.

II-A. Repenser la personne au cœur de l'action culturelle.

La vision de l'action culturelle nouvellement remise en avant, notamment par les accords internationaux sur la diversité culturelle, invite à un changement de point de vue concernant les personnes 'bénéficiaires' des projets mis en place.

« Les droits culturels sont partie intégrante des droits de l'homme, qui sont universels, indissociables et interdépendants. L'épanouissement d'une diversité créatrice exige la pleine réalisation des droits culturels, tels qu'ils sont définis à l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme et aux articles 13 et 15 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels. Toute personne doit ainsi pouvoir s'exprimer, créer et diffuser ses œuvres dans la langue de son choix et en particulier dans sa langue maternelle; toute personne a le droit à une éducation et une formation de qualité qui respectent pleinement son identité culturelle; toute personne doit pouvoir participer à la vie culturelle de son choix et exercer ses propres pratiques culturelles, dans les limites qu'impose le respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales.¹⁴⁷ »

On comprend bien dans cet article que ces textes de défense de la diversité culturelle invitent à l'ouverture d'une nouvelle politique culturelle qui ne prenne plus pour point de départ les œuvres universelles auxquelles il s'agit de sensibiliser le grand public, mais les personnes constituant ce grand public auquel il s'agit de permettre de construire leur culture dans les meilleures conditions. Ce changement de point de vue déjà évoqué implique une transformation radicale quant à la manière de considérer les personnes : nul n'est sans culture, ou éloigné de la culture, et même bien au contraire, chaque personne peut-être considérée comme offre de culture. Et c'est cette nouvelle façon d'envisager la personne qui ouvre de nouvelles perspectives pour l'action publique en matière de culture, notamment en termes de défense de la diversité culturelle. Bien sûr, on peut critiquer l'aspect un peu démagogique que peut avoir l'ambition de reconsidérer la personne et ses identités culturelles comme étant au cœur d'une politique culturelle – et c'est certainement pour cela que les choses ont encore peu changé en France sur cette question. Cependant, sans forcément mener au conformisme, une telle reconsidération des personnes, placées au cœur des politiques culturelles, est à prendre en compte pour sa capacité à défendre les nouveaux projets d'action culturelle qui favorisent la coréalisation de projets associant amateurs et professionnels dans une recherche de partage de créativité par l'expérimentation artistique.

¹⁴⁷ Article 5 de la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, 2 novembre 2001 (Page consultée le 13 février 2011).
Adresse URL : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Repenser la personne comme étant au cœur du projet d'action culturelle, c'est vouloir, comme l'Education populaire, réincarner certaines idées menacées. Et en retravaillant aux côtés des associations qui cherchent à redéfinir l'Education populaire aujourd'hui, les acteurs culturels trouvent comment repenser leurs pratiques dans cette nouvelle optique humaniste. Les enjeux et questionnements majeurs de l'Education populaire¹⁴⁸ portent aujourd'hui principalement sur la possibilité démocratique (prise de conscience du statut du citoyen et mise en œuvre des conditions nécessaires à l'exercice de sa citoyenneté), sur l'éducation et la culture tout au long de la vie (accès pour tous et par tous à des processus d'éducation et de développement interactifs et pérennes), sur la reconnaissance des jeunes comme citoyens actifs, sur la cohésion sociale (élaboration collective de visions du monde prêtant sens à l'action individuelle), et sur le développement des territoires (du local au global).

« On comprend ainsi que le regard que les mouvements d'éducation populaire portent sur la culture se différencie de ce que l'ensemble social appelle communément 'la culture' et qui est porté par des institutions et des médias. Notre objet n'est pas seulement de faire accéder le plus grand nombre à une culture qui serait déterminée d'en haut (culture élitiste) ou par l'histoire (culture, ciment d'une identité). Notre ambition est, surtout, de permettre un travail des personnes sur les représentations sociales, que l'on peut affirmer de 'représentations culturelles'.¹⁴⁹ »

Les tenants de l'Education populaire, et, comme nous l'avons vu, avec eux, les praticiens du théâtre forum, considèrent que l'enjeu de projets culturels n'est pas tant de sensibiliser aux œuvres de l'Art, mais de permettre aux personnes de se construire comme sujet politique. De leur donner la possibilité de questionner les organisations sociales, politiques et même culturelles, d'en modifier la réalité, en passant par un travail sur les représentations. L'action culturelle n'a ainsi plus comme objectif l'art en soi, mais considère la création comme médiation possible de transformation des personnes par elles-mêmes.

On peut même aller plus loin et considérer que ce qui est intéressant pour notre volonté de repenser l'action culturelle, c'est cette triple évolution du théâtre-forum qui, dans sa volonté d'éducation populaire, cherche à travailler d'abord avec de nouveaux publics, avec ceux qui ne sont habituellement pas touchés par l'action culturelle classique, puis avec des publics volontaires, et ce jusqu'à venir remettre en cause l'idée d'élaborer des projets destinés à des publics spécifiques. Cette forme d'intervention théâtrale cherche d'emblée à élargir ses réseaux pour éviter de ne toucher que les classes moyennes et les milieux scolaires. Elle élargit les réseaux de l'intervention théâtrale : syndicats, milieux médicaux, centres sociaux, quartiers... Et, en plus de cela, les praticiens négocient constamment avec leurs commanditaires pour éviter de travailler avec des publics captifs, préférant travailler sur une base de volontariat, même si cela reste difficile à mettre en place, et rassembler les participants autour d'une question qu'ils ont envie de travailler théâtralement.

¹⁴⁸ Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit.

¹⁴⁹ Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 10

« Ca c'est une limite du débat théâtral. Parce que je dis, le débat théâtral pur, le vrai, c'est le débat théâtral qui se fait devant un public qui se rassemble pour parler de quelque chose. Or en milieu scolaire, le public n'est pas rassemblé pour parler de quelque chose. Donc il est rassemblé de manière captive. Les jeunes ne sont pas rassemblés là parce qu'ils veulent débattre des drogues, mais parce que la société, l'école, l'institution, tout ça, veulent que les jeunes réfléchissent à la question des drogues. Bon. Donc c'est faussé, c'est complètement faussé.¹⁵⁰ »

En croisant ces deux ambitions de travailler à la fois avec de nouveaux publics et sur une base de volontariat, le théâtre-forum en est venu à se créer une forme d'intervention exportable, adaptable à tous les contextes et qui ne vise pas de public spécifique. Il n'y a qu'à voir l'agenda de la Compagnie NAJE qui travaille tantôt avec des centres sociaux, tantôt avec des scolaires, tantôt avec des instituteurs en grève... Le théâtre-forum et sa quête du tout public ordinaire va ainsi à l'encontre de bon nombre de projets d'action culturelle qui visent plus ou moins explicitement certains publics considérés comme « non-publics », exclus, et autres éloignés, en difficulté, empêchés, fragiles de la culture - et de la société. Il évite par là toute stigmatisation des participants par la mise en place d'un projet d'action culturelle qui leur serait adapté, ajusté. Il évite également la tentation de justifier son travail par des objectifs de publics visés au lieu de le justifier, comme il se doit, par un objectif global de développement culturel. (On a fait quelque chose avec ces gens là, c'est bien, oui, mais quoi ?) Et, créant un cadre propice à ce que les participants du théâtre-forum se réapproprient les instruments de la production théâtrale et du débat, le théâtre-forum nous montre comment il est possible de faire en sorte que les personnes ne subissent plus les projets qui les concernent, mais en deviennent les auteurs en s'en emparant. Il est question d'appropriation du projet d'action culturelle, et non de son adaptation. Reste qu'il n'y a pas de neutralité opératoire de l'art, et sa capacité à faire lien et à s'adresser de la même manière à des populations différentes est toujours sujette à caution. Mais cette manière qu'à le théâtre-forum de remettre en avant la tension productive entre l'universalité de la cause poursuivie et le nécessaire réalisme sociologique qui semble inviter à l'invention d'outils spécifiques, mieux adaptés, est riche pour une action culturelle qui envisage de replacer la personne au cœur de ses projets.

II- B. Passer de l'éducation artistique à la transmission artistique : la rencontre avec l'artiste.

« Le terme d'éducation n'apparaît qu'au XVIIe siècle. Antérieurement, le terme utilisé était 'nourrir'. Aujourd'hui, 'éduquer' se définit comme former l'esprit de quelqu'un, développer des qualités et aptitudes intellectuelles physiques ou morales. L'accent est mis sur l'action et sur la personne, ce qui restreint le processus dans une relation étroite éducateur-éduqué. Une autre

¹⁵⁰ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Bernard Grosjean le 8 février 2011 figurant en annexe.

conception plus large restitue le processus éducatif à l'intérieur du sujet et contient l'idée de développement, de transformation : la transmission.¹⁵¹ »

Nous évoluons dans un système aujourd'hui où l'éducatif prend le pas sur la transmission. Le savoir se donne d'une personne à une autre, verticalement, magistralement, si souvent qu'on en oublie que toute relation d'enseignement transforme tant celui qui enseigne que celui qui est enseigné ; tout bonnement parce que, de la même manière que chacun est source de culture, chacun est source de savoirs. Cette prise de pas de l'éducatif sur la transmission est importante à comprendre, puisque l'action culturelle a comme instinctivement tendance à travailler à contre-courant de l'éducatif, en se plaçant d'emblée du côté de la transmission. Parce qu'elle ne relève pas d'un savoir faire à acquérir mais d'une démarche transformatrice à s'approprier. La transmission passe par différents vecteurs : soit par le récit (sollicitant l'imaginaire et nécessitant la coprésence sur un temps long), soit par l'éducation (expliquant, travaillant le sens et le renouvellement du sens, ayant recours à l'écriture et séparant de ce fait le message du messager) soit par l'information (avec les médias écrits et audiovisuels, livrant les messages sans choix, sans repères, en quantité modulable), soit par la citoyenneté (avec la globalisation numérique : interactivité, choix, désir de s'auto-former). On remarque dans cette évolution, la recherche d'une neutralité toujours plus grande qui se traduit par une séparation toujours plus prononcée entre l'émetteur du message et le message qu'il cherche à transmettre. L'éducatif se coupe de sa dimension humaine, et on en vient à faire plus confiance au livre qu'au professeur. C'est cette perte du lien entre une certaine 'spiritualité' – entendons par là le respect de la figure de celui qui sait - et le savoir, qui entraîne un dénie de l'expérience personnelle dans notre rapport au savoir. C'est aussi à ce niveau qu'il faut réfléchir pour répondre à la crise du lien social qui affaiblit nos sociétés. Repenser le lien entre transmission, formation et filiation. Là est un des nouveaux enjeux de l'action culturelle.

Mettant en co-présence des artistes et des participants pour travailler ensemble, l'action culturelle se place du côté de la transmission, dans une poétique de l'attention partagée, et de la transformation réciproque. Chacun est, de part et d'autre, dans une relation transformatrice de soi au contact de l'autre. L'action culturelle est création de projets qui pour toucher le spectateur bousculent son statut et par ricochet celui de l'artiste. Et pour que cette rencontre particulière se fasse ainsi entre ceux qui produisent des formes esthétiques et ceux qui s'en emparent, il s'agit, comme nous l'avons vu, de replacer la personne au cœur l'action culturelle en restant attentif à sa créativité dans ses expressions les plus diverses. Mais il s'agit aussi de savoir se mettre en attente de l'inattendu qui surgit dans l'acte de création artistique et de repenser l'artiste comme ayant lui aussi sa place au cœur de l'action culturelle. Animateur, médiateur, intervenant, passeur... L'artiste impliqué dans un projet d'action culturelle l'est surtout en temps que créateur, mais plus précisément en temps que créateur désireux de transmettre son savoir en termes de créativité. Un artiste est toujours en recherche

¹⁵¹ Christine LePrince in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire. Op. Cit.* p. 273

d'apprentissage pour son travail de création, il paraît donc être le mieux placé pour partager avec d'autres ce désir de recherche et de création. Certains, absorbés dans leurs propres questionnements, ont du mal à trouver leur compte dans ces projets d'action culturelle ; pourtant, toute pédagogie est transitive et il y a tout autant à apprendre quand on enseigne : 'seul apprend celui qui enseigne, seul enseigne celui qui apprend'. L'action culturelle ne peut se faire pleinement sans la présence d'artistes. Malgré certaines tentatives cherchant à prouver le contraire, un projet n'est jamais le même s'il n'est pas porté par des artistes. L'action culturelle se doit de continuer à travailler à contre-courant de ce qui est aujourd'hui au cœur de la crise de la transmission : le rejet de la figure du maître trop souvent associé uniquement à la règle, à la norme et à la tradition et non plus à une expérience de vie particulière dont on a tout et tous à apprendre.

Se repose ainsi, un peu autrement, la question de la professionnalisation des intervenants de l'action culturelle – comme de ceux du théâtre-forum. Il ne s'agit plus tant de débattre sur la formation des artistes-intervenants que sur leur spécialisation. Si leur formation est nécessaire, leur spécialisation reste questionnable. Si une adaptabilité, de réelles motivations et un réel savoir faire sont nécessaires, penser qu'un intervenant, qui n'est pas par ailleurs en recherche permanente de créativité, apportera autant au projet qu'un artiste est sans doute une erreur. Il apportera d'autres choses, très certainement, mais il ne travaillera pas avec les participants au même endroit qu'un artiste. L'enjeu de l'action culturelle paraît aujourd'hui être celui de tenir bon sur ce point : nous avons besoin d'entrer en relation de transmission, dans un faire-ensemble direct et non intimidé, avec des personnes que nous considérons comme des professionnels de la création. L'artiste est celui qui réunit le public par son œuvre et qui en même temps questionne la notion de groupe tout en travaillant à partir de lui. L'artiste est celui qui arrive avec son œuvre, même si celle-ci n'est, comme c'est le cas pour le théâtre-forum, qu'un cadre ou une démarche. Il est à l'origine d'un projet qui a du sens d'abord en lui-même et dont il assume les choix et leurs transmissions. Le fondement de son implication est transgressif ; il prend volontairement des risques et assume son implication personnelle. Il se met en « je » et « en jeu ». Il s'agit donc de le penser ni à la marge, ni au centre, mais en immersion, alternativement séparé et relié aux participants. Au médiateur culturel ensuite d'assurer une forme de continuité.

Jaques Cartier revient, dans un document faisant aujourd'hui référence¹⁵², sur une question qu'il pose comme actuellement fondamentale pour la Culture : quelles valeurs la démocratie culturelle entend-elle accorder à la médiation culturelle et à qui confie-t-elle les clés d'en apprécier la portée ? Cette question le mène à l'exploration de deux axes, à savoir celui des valeurs de la démocratisation de la culture qui mèneraient à l'échec inévitable de la médiation culturelle, et celui d'une politique de la reconnaissance qui replacerait le rôle de la médiation culturelle du côté de l'indispensable. Contribuer

¹⁵² Entretiens Jacques Cartier « Quels territoires pour les acteurs de la médiation culturelle » Lyon, le 1^{er} décembre 2009 – Table ronde : Eloge de l'échec, Comment et à quelles conditions les actions peuvent-elles être évaluées ? Contribution de Jean Michel Lucas et Doc Kasimir Bisou – Prologue post-colloque.

au bien commun en transformant des œuvres singulières en références communes pour le public, et en les lui faisant apprécier en plus de les lui faire connaître ; « c'est de cette noble perspective que surgit l'échec », puisque ce travail de médiation ainsi présenté vise l'intime de chacun dans ses rapports aux œuvres, « alors que nous sommes dans une république qui fonde sa légitimité sur le principe politique de la neutralité de l'Etat vis-à-vis des citoyens »¹⁵³ - et l'auteur de nous rappeler que le principe de séparation de la sphère publique et de la sphère privée fonde l'idée même de citoyenneté dans notre république. Le médiateur tend ainsi, selon les valeurs de la démocratisation culturelle, à se retrouver en position de passeur-pasteur de culture, « puisqu'il porte en lui la mission d'intérêt général de faire partager les 'bonnes valeurs' artistiques de références à ceux qui les ignore ». En revanche, dans le cadre d'une politique culturelle que l'auteur appelle « politique de la reconnaissance », et qui se rapproche fortement de ce que nous appelons la démocratie culturelle, « le médiateur est là pour que les interactions culturelles fassent germer les références communes tout en participant à la constructions des identités des personnes en se décalant des formatages imposés. Le travail de médiateur apporte sa contribution non à l'épanouissement des individus dans leur sphère privée, mais plutôt à l'émancipation des personnes comme acteurs de l'espace culturel public. » On retrouve dans ces propos le renouvellement complet du rôle du médiateur culturel, qui se retrouve compté parmi les acteurs indispensables de l'action culturelle et artistiques, aux côtés de l'artiste et du spectateur. Cette nouvelle vision de la médiation vient soutenir l'idée de la nécessaire reconnaissance de l'animateur socio-culturel, qui, lui aussi, assume bien souvent cette fonction de médiateur culturel.

« Ainsi retrouverions-nous avec l'artiste dans ces nouvelles pratiques [précédemment évoquées], les trois fonctions de l'animateur définies par J-C Gillet : la fonction de production (si ce n'est pas dans un produit matériel, dans le moment de vie), la fonction de facilitation (l'artiste devenant moins le créateur que l'accompagnateur de la création de l'œuvre, l'aide pour l'accomplissement du projet, donnant les moyens au public de faire du lien), la fonction de régulation (du groupe donné, voire même d'un public plus large dans lequel il suscite la réflexion).¹⁵⁴»

Pour aller plus loin, il serait en effet intéressant, au-delà de cette reconsidération des rôles de l'artiste et du médiateur culturel, de revenir sur l'opposition entre animateur socioculturel et acteurs culturels, parce que les praticiens de l'action culturelle et artistique, défient bien souvent la logique binaire qui voudrait les enfermer dans leur fonction : un artiste ne saura-t-il forcément pas y faire avec les jeunes ?, un animateur n'aura-t-il forcément pas de fibre artistique ? Polyvalents, les praticiens du théâtre-forum viennent brouiller ces préjugés en défendant leur 'double casquette' d'artiste et d'intervenant en endossant le rôle de Joker. Il est vrai que l'animation se construit dans une valorisation de l'action, du faire-ensemble, où l'artiste a du mal à trouver sa place. La pratique artistique y est très souvent envisagée parce qu'elle apporte autre chose qu'elle même. Cependant, il est indéniable que l'attention portée à la démocratie culturelle revalorise ce secteur qui de ce fait

¹⁵³ Idem pour toutes les citations du paragraphe.

¹⁵⁴ Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 79

cherche à se redéfinir pour repenser son partenariat avec l'artiste qu'il a un peu tendance à considérer comme un marginal, un original inadapté ; ou, au contraire à surinvestir, et à considérer comme un sauveur social - même dans les cas où son œuvre reste perçue comme volontairement hermétique. Quand on travaille en partenariat, s'il est important que chacun puisse savoir quelle est sa place et sa fonction, il est tout autant important que chacun reconnaissent ceux avec qui il travaille, et prenne conscience de la nécessité de leur participation au projet. Et cela vaut aussi pour l'artiste qui se doit reconsidérer l'importance de son associé souvent issus du milieu socio-culturel. Et si les projets gagnent à faire reconnaître l'importance de l'artiste dans son déroulement, il gagne aussi à faire reconnaître celle de l'intervenant, qui lui aussi peut impulser une grande part de créativité au projet.

« Depuis le début de ma première intervention dans une banlieue de Reims, j'ai tenté, pour comprendre les jeunes, de me comporter comme un *homo sapiens*, celui qui tente de mettre de l'ordre dans le monde, mais aussi comme un *homo demens*, celui qui accepte l'existence des passions, et même de la violence, chez lui et chez autrui, comme un *homo oesthéticus*, celui qui crée des formes, en usant d'un outil culturel pour mieux se représenter le monde et ses démesures, mais également comme un *homo ludens*, celui qui joue et surtout qui se laisse traverser par l'urgence de la réhabilitation du jeu dans la vie sociale, enfin comme un *homo viator*, tel le navigateur qui utilise les vents contraires pour mener sa barque d'un port à l'autre, sans s'enfermer dans les certitudes, en se déplaçant lui-même et en tentant de changer et d'aider les autres à changer le monde institué. A l'issue de ce voyage pendant lequel j'ai essayé d'assumer toutes ces places à la fois ou successivement, je demeure porté par une conviction et par une volonté, celle de poursuivre ma mission d'*homo faber*, celui qui agit.¹⁵⁵ »

L'animateur n'est pas forcément servile, en recherche d'un consensus, dans une dynamique d'assistance ; il peut lui aussi être indépendant, engagé, secoueur, protestataire, créatif.

II- C. Travailler en réseau en dépassant les « heureux malentendus¹⁵⁶ ».

A chacun de s'engager dans un projet d'action culturelle selon sa place et sa fonction, en sachant ce qu'il peut y apporter, et ce que l'on attend qu'il y apporte. Si, au premier abord cette affirmation paraît évidente, n'oublions pas qu'à chaque fois, elle est l'aboutissement de longues négociations, qui encore trop souvent ne permettent pas de dépasser les « heureux malentendus »¹⁵⁷ - qui ne sont pas toujours si heureux que cela, qui empêchent bien souvent des projets d'être reconduits même s'ils ont 'réussi', et qui viennent remettre en lumière les divergences entre les objectifs artistiques des compagnies et les objectifs sociaux des collectivités territoriales. Bien comprendre les enjeux globaux des partenaires avec lesquels les élaborateurs de projets d'action culturelle travaillent

¹⁵⁵ René Badache. *Op. Cit.* p. 204

¹⁵⁶ Expression de Bérénice Hamidi-Kim in « Mission artistique et mission sociale : "l'heureux malentendu" entre les artistes et les pouvoirs publics locaux. Étude de projets théâtraux menés à Lyon dans le cadre de la politique de la ville (2003-2007) », colloque sur la décentralisation théâtrale organisé par le Modys/Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 5 et 6 juin 2008.

¹⁵⁷ *Idem.*

est aujourd'hui nécessaire. Les réunions viennent assurer la mise en place d'une confiance réciproque en les savoirs de chacun et permettre une meilleure compréhension réciproque. On se doit de prendre le temps de passer par cette recherche d'une réelle coopération. Le théâtre-forum, qui travaille souvent sur un principe de co-création de projet avec ses commanditaires est riche d'enseignements de ce point de vue : les partenaires peuvent avoir leur mot à dire dans l'élaboration d'un projet, sans que leurs propositions ne viennent forcément le dénaturer. Au contraire, on peut même y voir un enrichissement, une source de nouvelles idées pas automatiquement conformistes. Une telle démarche implique de rassurer l'artiste : sa part de créativité reste au cœur du projet. Et pour que les partenaires n'aient pas l'impression d'avoir été consultés en vain, il faut s'assurer qu'ils savent non seulement que le projet va déborder leurs attentes, mais que c'est justement pour cela qu'ils y participent.

Toute meilleure compréhension permet une meilleure coopération. Et tout travail en réseau appelle à un travail d'évaluation, étape finale, complexe, mais nécessaire de l'action culturelle. L'évaluation permet de faire progresser la réflexion, mais elle doit éviter de se retrouver instrumentalisée. Il paraît nécessaire de prendre le temps de se remettre tous autour d'une table pour faire un bilan sincère à la fin d'un projet, et surtout si on décide de le reconduire. Il est évident que les pressions budgétaires, la peur de la récupération intéressée du projet, le manque de temps et d'énergie, la difficulté à mesurer les apports de l'action culturelle qui travaille plus sur le qualitatif que le quantitatif, rendent complexe cette sincérité. Qui évalue ? Que faut-il évaluer ? Comment ? L'action culturelle doit se donner les moyens de se repenser elle-même, et se donner la possibilité de se nourrir d'autres expériences en reconstruisant des réseaux professionnels. Si son action gagne à ne valoir que pour elle-même, ses enjeux restent profondément liés à des questions sociales et même politiques. Le théâtre-forum ouvre des pistes sur ce sur quoi peut-être évaluée l'action culturelle : sa capacité à donner lieu à des diagnostics. Ces diagnostics - qui, pour le théâtre-forum relèvent d'une prise de conscience de situations d'oppression – ont tout intérêt à être bien évalués, repris en considération par la suite, par d'autres acteurs sociaux, pour rebondir sur l'évènement et l'inscrire dans une démarche plus réflexive, plus transversale et plus globale. « Il aurait fallu considérer que ce qui s'était passé là était de l'ordre du diagnostic et qu'un diagnostic social devrait être suivi, comme c'est le cas en médecine ou en économie, de mesures appropriées.¹⁵⁸ » De ce point de vue, l'action culturelle s'apparente à un travail de la culture comme promesse sociale et même politique – et nous y reviendrons plus tard. Mais rappelons que l'évaluation ne doit pas dénaturer le projet, juste être source d'enrichissements. Et pour que ce travail de diagnostic soit juste, il semble falloir que l'action ne vaille d'abord que pour elle-même, qu'elle ne s'envisage que comme culturelle et artistique. Là se repose bien sûr toute la question de la récupération possible et dangereuse de l'action culturelle à des fins intéressées, comme nous l'avons vu pour le théâtre-forum.

¹⁵⁸ René Badache. *Op. Cit.* p. 64

Travailler en réseau en replaçant la personne participante et l'artiste au cœur du projet, ne pose pas la question plus difficile de savoir qui porte le projet, qui distribue les rôles, qui instaure la hiérarchie, et est-ce que selon que le projet émane de telle ou telle structure, il s'en voit forcément modifié. Tout initiateur d'un projet imprime un sens à celui-ci. Cependant ce sens peut souvent être le fait de préjugés : une structure de spectacle va forcément préférer défendre ses artistes au risque de créer des projets inadaptés ou élitistes, une collectivité va au contraire préférer défendre une démarche de démocratie participative impliquant ses amateurs au risque de favoriser l'impact social de l'évènement – et ses retombées électorales – à sa dimension artistique. Mais est-ce bien toujours le cas ? L'opposition fondamentale entre action culturelle et animation socioculturelle est-elle, aujourd'hui, toujours autant d'actualité que par le passé ? Ne doit-on pas éviter quelques préjugés ?

« L'opposition action culturelle, animation socioculturelle a des fondements idéologiques et institutionnels : elle prend corps dans la séparation entre ministère de la Culture et ministère de la jeunesse et des sports qui conduit à dissocier pratique professionnelle de l'art et pratique amateur. A l'art comme œuvre, comme résultat à haute portée symbolique, s'oppose l'art comme pratique, comme processus de création. Ces fondements ont généré et cristallisé des représentations, voire des clichés qui, s'ils résistent à l'analyse critique, sont toutefois des préceptes à l'action d'autant plus tenaces qu'ils s'affichent comme des évidences.¹⁵⁹ »

De la même manière que nous avons repensé les liens entre les artistes et les animateurs socioculturels, il s'agit maintenant de repenser le lien entre l'action culturelle et artistique et l'animation socioculturelle. En regard de la recherche actuelle de redéfinition de cette seconde, il devient intéressant pour l'action culturelle de sortir d'une logique binaire qui semble impliquer une opposition de ces deux modèles d'action, et de commencer à reconsidérer ces deux activités comme complémentaires, mais aussi comme étant riches de leurs possibilités de dialogue, et même de fusion. Il s'agit de travailler à faire bouger les représentations réciproques ayant engendré des stéréotypes pour réenvisager leur collaboration de manière plus pertinente. Une situation de mépris ou de dédain ne peut que conduire à des comportements extrêmes de repli vers un certain élitisme ou un certain populisme se traduisant par un rejet de tout ce qui incarne la connaissance et un savoir institutionnel considéré comme exerçant une violence symbolique – ce contre quoi lutte justement l'action culturelle.

Dans l'optique d'une dynamique ascendante de démocratie culturelle, on peut aller plus loin, et se demander quelle est la participation possible des citoyens dans la création de projets culturels ? Replacer au centre de l'action culturelle, les participants peuvent aussi être repensés comme partenaires de l'élaboration du projet lui-même. Et devenir de ce fait, co-créateurs de leur propre action culturelle. C'est d'ailleurs ce que l'on peut entendre du théâtre forum lorsqu'il dit chercher à rassembler les participants autour d'une question, dont ils sont libres de s'emparer comme ils le

¹⁵⁹ Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 16

souhaitent. « Laissons les opprimés s'exprimer, parce que eux seuls peuvent nous montrer où est l'oppression. Laissons les eux-mêmes découvrir leurs chemins de libération : que ce soit eux qui montent les scènes qui devront les libérer.¹⁶⁰ » C'est dans cet esprit que l'on peut penser la mise en œuvre partagée de l'action culturelle qui permet d'éviter les problèmes posés dans la plupart des projets pensés sans concertation avec les publics, qui se trouvent placés initialement en situation de passivité, ne pouvant qu'accepter ou non de participer. Si une certaine flexibilité leur reste garantie par la liberté de s'approprier le projet, l'initiative n'est pas de leur fait. Et repenser la personne au cœur de l'action culturelle, c'est peut-être aussi la repenser source de richesses pour l'élaboration d'un projet dont elle peut être la première à savoir en quoi il pourrait lui être approprié. C'est dans cet esprit qu'a été créé le dispositif des « Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France¹⁶¹ ». Créé en 1991 par une artiste, François Hers, sous l'égide de la Fondation de France, cet organisme privé a pour vocation à rapprocher art et société en permettant notamment à des citoyens de passer une commande à des artistes. Ce principe crée des renversements importants : celui de l'offre vers la demande, celui du rôle des participants et des artistes, et celui de donner à l'œuvre une valeur d'usage. Ce dispositif est intéressant pour la réflexion qu'il mène sur la question de la démocratie culturelle mais aussi nous mène à réfléchir sur le décalage souvent important entre les ambitions posées et ce que les participants d'une action culturelle peuvent en percevoir. Sans forcément vouloir automatiser cette démarche radicale, son existence nous invite tout de même à repenser la place des participants aux réunions d'élaboration des projets d'action culturelle.

II- D. Ce besoin de faire ensemble.

« Cette aspiration à plus de collectivité a été prise en charge dans les années 1950 par les grandes structures communautaires, notamment l'Eglise, le Parti Communiste, mais aussi la famille au sens large. Aujourd'hui, le processus d'individuation a été poussé à son terme, et, alors que cette aspiration rejaillit, la question est de savoir comment l'aborder, la traiter, d'autant que l'on part d'une culture de l'individualisme très forte. En parallèle de la consommation, les gens ont une demande communautaire.¹⁶² »

Nos sociétés traversent une crise du lien social qui s'exprime dans toutes ses contradictions du désir de solidarité internationale à une peur-refus-déni de l'autre désigné comme celui qui empêche ce lien. Partout, on peut lire ce même besoin d'espaces de socialisation, d'espaces communs, et d'appartenance. Et c'est ce que ces structures aujourd'hui effacées - l'Eglise, le Parti Communiste - ont en commun en dehors de toute idéologie. Le théâtre-forum se propose d'une certaine manière de recréer des micro-communautés éphémères, où s'inventent de nouvelles questions portant sur le milieu

¹⁶⁰ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p.24

¹⁶¹ Jean Pierre Fourmentraux in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 87

¹⁶² Alain Lipietz, député européen, in Bérénice Hamibi-Kim. Op. Cit. p. 483

du travail, sur la famille, la personne, la société, à politique, l'effacement des projets de société. Ephémères, ces micro-communautés se veulent transitoires, propédeutiques au sentiment du collectif et à l'intégration dans la société, sans vouloir s'y substituer. Le travail se réoriente de la lutte politique vers la recherche d'un principe de solidarité. Le dénominateur « commun » est recherché sur le mode de la « communion », terme qui désigne à la fois « l'union avec (*cum* et *unio*) » et « la mission de partager (*cum* et *munus*) », qui conjoint l'horizontal – « être membre de » - et le vertical – « adhérer à » : « Le 'commun' est opposé au 'comme un'. Le commun est entre. Et donc, c'est à l'opposé de l'un, et d'un totalitarisme unifiant, totalitaire. [...] Le partage du sensible ne peut se faire qu'à condition que l'autre ne soit pas une cible. Et que le sens ne soit pas une cible et que, par conséquent, quelque chose de 'l'entre' et du mouvement soit toujours présent.¹⁶³ » Dépasser les clivages, jouer des différences de chacun, c'est là aussi que travaille l'action culturelle. Et c'est pour leur recherche d'intégration réciproque que ces projets sont rejetés par une société qui n'a de cesse de mettre ses citoyens en concurrence et dont le système invite au repli communautaire marqué par le repli sur l'identique et le refus de l'autre. L'action culturelle renoue par là avec une grande et historique ambition du théâtre : celle de trouver son lieu commun par la prise en compte des identités spécifiques. Dans une dialectique dynamique, l'action culturelle se développe avec toujours ce désir de créer une nouvelle communauté qui transcende la somme des communautés sans pour autant nier la multiplicité des identités et des appartenances, et cette volonté de dessiner un espace public en forme de mosaïque composée de multiples micro-espaces publics à la fois autonomes et articulés les uns aux autres.

¹⁶³ Marie Joséé Mondzain, in F.Thomas (coord.) *L'assemblée théâtrale*, L'Amandier, Paris, 2002, p. 75

III. Quels territoires pour cette nouvelle Action culturelle ?

III- A. Trouver son sens dans la Cité de refondation de la communauté théâtrale et politique.

Les nouveaux projets, qui constituent la nouvelle vision de l'action culturelle dont nous développons les grandes lignes ici, trouvent leur sens d'action dans ce que Bérénice Hamibi-Kim appelle : « la Cité de refondation de la communauté théâtrale et politique.¹⁶⁴ » Selon la thèse de l'auteure,

« une 'Cité' du théâtre politique peut-être conçue comme un discours cohérent – le terme discours désignant aussi bien les spectacles que les propos tenus par les artistes et par la critique sur les spectacles – fondé sur une vision du monde induite par une conception spécifique du politique et de l'histoire, et déterminant une justification particulière de la légitimité du théâtre et de l'artiste au sein du champ théâtral (historique et institutionnel), et plus largement au sein de la société.¹⁶⁵ »

Ces Cités sont au nombre de quatre : la Cité du « théâtre post politique », celle du « théâtre politique œcuménique », celle qui nous intéresse plus particulièrement ici, et qui est celle de la « refondation de la communauté théâtrale et politique », et pour finir, celle du « théâtre de lutte politique ». Sans revenir sur ce que recouvrent chacune de ces Cités, qui entretiennent souvent entre elles des frontières poreuses, rappelons juste qu'elles s'inscrivent chacune dans une histoire choisie, y compris dans une histoire théâtrale, dont découle leur propre définition du théâtre politique et une conception particulière de l'artiste, un peu comme nous l'avons vu pour l'action culturelle. Ces Cités du théâtre politique questionnent un des fondements du théâtre qui est la place qu'il occupe dans la société, le rôle qu'il y endosse.

« La Cité de refondation de la communauté théâtrale et politique part du constat d'une désagrégation du sentiment d'appartenance sociale et politique comme du 'vivre ensemble'. Mais, parce que cette Cité est la seule où le théâtre ne soit pas conçu comme un discours critique sur le monde, le sentiment d'aporie idéologique n'y a pas cours, et l'enjeu est de refonder, par la pratique théâtrale, la communauté sociale et politique tout en refondant le théâtre. Cette Cité, dont le principe supérieur commun consiste dans la recreation du bien commun par le biais du théâtre comme 'lieu commun', renouvelle donc également l'ambition de démocratisation et de conquête d'un public populaire, jadis inhérente à la Cité du théâtre politique œcuménique.¹⁶⁶ »

Cette Cité du théâtre politique naît, selon la thèse de l'auteure, d'un constat des décalages entre les idéaux républicains et démocratiques au sein de la situation politique et sociale en France. Nourrie par le renouvellement de l'appréhension du non-public, cette Cité se construit là où celle du

¹⁶⁴ Bérénice Hamibi-Kim. *Op. Cit.*

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 41

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 43

« théâtre œcuménique » a échoué dans son rêve de théâtre populaire. Le non-public est son public-cible, et pour cette Cité, le théâtre est avant tout une démarche pragmatique pour aller à sa rencontre. Ainsi, les projets qui la constituent, sont ceux qui proposent une refonte du lieu théâtral, un renversement des relations publics/artistes et des relations publics/œuvres « abolissant les frontières de la représentation et déstabilisant fortement le statut du spectacle au sein du processus théâtral.¹⁶⁷ » On voit bien au regard de cette définition, comment la nouvelle vision de l'action culturelle que nous proposons, et - avec elle - le théâtre-forum tel qu'il est le plus souvent pratiqué aujourd'hui, viennent s'inscrire pleinement au cœur de cette Cité. Rappelons que ce dernier a tout de même longtemps été considéré comme faisant partie de la Cité du « théâtre de lutte politique » - mais nous reviendrons plus tard sur les liens plus complexes qu'entretiennent ces deux Cités, notamment au regard d'un renouvellement de l'appréhension de l'action culturelle.

Pour l'instant c'est la réflexion sur l'espace commun et celle de la refonte du lieu théâtral induite par cette Cité qui va nous intéresser plus précisément. Le théâtre, ici considéré comme un acte collectif pragmatique, donne lieu à l'ouverture d'un espace commun, à la fois concret et symbolique, qui va permettre une reconstruction du lien social.

« Le principe supérieur commun [aux projets qui s'inscrivent dans cette Cité] est la recréation du bien commun par le biais du théâtre comme 'lieu commun'. Le renouvellement de l'action politique se fait par le truchement du renouvellement de l'acte théâtral, et inversement le théâtre se trouve de fait renouvelé par le changement de cible et les efforts menés pour toucher le 'non-public'. Le théâtre se centre alors moins sur le 'résultat' – le spectacle – que sur le processus théâtral considéré comme un acte.¹⁶⁸ »

Cette Cité se propose de réfléchir sur ce qui nous est « commun ». Le théâtre est ici moins considéré comme œuvre que comme processus participatif ou comme un espace ouvert pour l'invitation à un faire-ensemble. Le théâtre est, dans cette Cité, le lieu de la création du « symbolique » par excellence. Et de ce fait, il devient lui-même « symbole » de ce que devrait être la communauté politique - « symbole », du grec *symbolon*, objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (*sumballein*) les deux morceaux. « Le théâtre a une place à défendre dans la société, c'est la dimension qu'il a aujourd'hui en grande partie perdue et qui est associée aux notions de sacré et de reconstruction symbolique du lien social, [...]. Le théâtre a abandonné le *theatron*, c'est-à-dire sa fonction de réalisation de l'unité de la cité.¹⁶⁹ » Dans un retour à la racine grecque du théâtre – *theatron* - René Badache nous rappelle que le théâtre est avant tout une construction, une enceinte destinée au spectateur. Le « théâtre » est d'abord la salle avant que d'être la scène. Il est d'abord l'édifice où se joue le spectacle, avant que d'être l'art vivant représenté devant un public. Il est le lieu commun où se joue et se voit le spectacle.

¹⁶⁷ Bérénice Hamibi-Kim. *Op. Cit.* p. 44

¹⁶⁸ *Ibid.* ; p. 444

¹⁶⁹ René Badache. *Op. Cit.* p. 208.

III- B. Se créer sa place au sein l'Institution théâtrale.

a) Se créer ses propres structures d'action ?

« A chaque théâtre sa place et sa fonction : aux grandes institutions officielles fréquentées par les 'décideurs' et les 'nantis' du diplôme universitaire pour le prestige d'une ville ou d'un pays, correspond point pour point un ensemble de projets, de troupes pauvres opérant avec les pauvres, les exclus et les marginaux, pour la plus grande gloire des politiciens locaux. 'Nous avons non seulement l'opéra, mais nous avons aussi nos bonnes œuvres culturelles pour les exclus et les déshérités de la culture', une faible aumône suffit pour assurer, au théâtre d'intervention, sa place dans la Cité.¹⁷⁰ »

Le débat sans fin entre les défenseurs de l'action culturelle et les artistes qui considèrent que leur mission relève d'un autre ordre, ouvre la voie à cette question : devrait-il y avoir en France deux théâtres en parallèle, l'un destiné à la création-diffusion et l'autre à l'action culturelle ? Comme ça chacun y trouverait son compte en termes de structure d'intervention. Puisqu'il paraît difficile d'inventer des structures réellement à mi-chemin entre l'Art et l'action sociale, puisque aucune des structures en place dans ces domaines – qu'elles soient théâtrales ou sociales – ne semble vraiment adaptée pour porter ces nouveaux projets, peut-être faudrait-il leur inventer d'autres structures pour qu'ils puissent conserver leur nature, leur image, leur sens. Devrait-on prendre modèle sur la Belgique [même si la question paraît bien étrange ces temps-ci où le pays est sans gouvernement], sur ce voisin du Nord où un Centre National de Théâtre Action est chargé de la coordination des compagnies qui travaillent dans le secteur de l'action culturelle et dont le financement constitue l'un des axes de la politique publique en matière théâtrale, au même titre que les Centres dramatiques. Faudrait-il ouvrir une voie parallèle au sein, ou même hors de notre Ministère de la Culture, pour la création d'un théâtre « en plus », spécialisé dans l'action culturelle et artistique ? Les propos acerbes de Jean Hurstel viennent évidemment à l'encontre de cette idée. Le théâtre a les missions qu'il se donne, et toute spécialisation, même pour inciter à l'élaboration de projets d'action culturelle n'est pas forcément bénéfique là où il le faudrait – en l'occurrence, il pointe du doigt les dangers de récupération médiatique de ces projets. Il s'agit donc de repenser la place de l'action culturelle et artistique au sein même des lieux de diffusion et de création artistique.

D'ailleurs, il est intéressant de voir que certains praticiens – comme la Compagnie NAJE qui a le soutien du directeur du Théâtre de Chelles (ancien militant d'ATTAC) – ont pu produire leurs spectacles-forum dans des salles de spectacles malgré le rejet unanime des programmateurs. Questionnant ainsi la règle d'une forme qui se veut tout-terrain ils en viennent à reconnaître certains avantages de ces conditions exceptionnelles :

« Pour moi c'est en même temps une limite de jouer ça, [*La Force des Gueux*], au Théâtre de Chelles, et en même temps une chance d'être sept cent dans la salle. Ça donne un Forum qu'on ne peut pas avoir si on est au fin fond d'un quartier avec cinquante spectateurs, à plat etc.... mais ça donne autre chose aussi dans le fait

¹⁷⁰ Jean Hurstel « Des friches, des frontières, du théâtre » in *Le Théâtre d'Intervention aujourd'hui. Op. Cit.* p. 79

d'être si nombreux. C'est compliqué parce que je prends mon plaisir à faire des spectacles comme à Chelles, mais je ne suis pas sûr que ce soit la meilleure place du théâtre de l'Opprimé. Mais j'ai envie d'écrire un spectacle, de faire une mise en scène, mais – je suis toujours très ambivalente - il ne faudrait pas qu'on fasse que ça ! Mais pourquoi ne pas faire ça aussi.¹⁷¹ »

Cette exception qui confirme la règle re-questionne la place de ces projets dans l'Institution. Et on le voit dans les propos de Fabienne Brugel poindre la volonté de se rapprocher de la structure « théâtre » ; volonté qui s'accompagne d'un désir esthétique de travail de création. Et tout se passe comme si plus l'action culturelle voulait trouver sa place dans le secteur artistique, plus elle cherchait à questionner ses enjeux créatifs. Et c'est bien dans cette tension que se joue tout l'intérêt de ces projets, nous l'avons déjà vu.

b) Trouver sa place au sein des structures déjà implantées sur un territoire.

Il s'agirait donc d'ouvrir un plus grand espace - un nouvel espace ? - pour l'Action culturelle et artistique au sein même des structures de spectacle. Ce projet n'est pas nouveau : ces dernières années, on remarque une hausse conséquente de l'entrée en « résidence » de compagnies au sein des structures de création et de diffusion. Ces compagnies sont invitées, en échange de la facilitation de leurs conditions de création, à s'investir dans des projets sur le territoire de la structure qui les accueille. Ce principe de résidence artistique est à réinvestir pour repenser l'action culturelle et artistique. Il permettrait, en effet de donner à ces projets l'avantage de pouvoir se déployer sur une plus longue durée et dans un nouveau rapport aux populations, parce que le temps seul permet de créer de vraies relations. Le contexte dans lequel nous évoluons actuellement pèse lourdement sur le sens et la conception des projets d'action culturelle, et surtout sur ceux qui évoluent hors de structures implantées sur un territoire. Un certain libéralisme dominant ne cesse de tirer l'œuvre vers le produit, la fréquentation vers la consommation, le spectateur vers le client. Et cela a, comme nous l'avons vu pour le théâtre-forum, des conséquences sur la qualité, la quantité, les financements, la médiatisation et l'implantation de ces projets. On reste dans un rapport presque individuel de l'offre à la demande entre le commanditaire et l'artiste, qui laisse peu de place à un travail de création de nouveaux projets. En créant leur place au sein de structures qui les protégeraient en quelque sorte, les projets d'action culturelle pourraient continuer à aller à contre-courant de cette tendance, et renouer avec le sens profond de l'action culturelle, qui est, nous le rappelle Jean Gabriel Carasso, d'être un humanisme : il s'agit de permettre à chacun de devenir un être libre, responsable, critique, sensible, solidaire, créatif. Et cela ne peut que se faire « au fil du temps, par un long processus d'éducation, de formation, d'apprentissage, d'expériences, de rencontres et de réflexions multiples et sans cesse enrichies.¹⁷² » Augusto Boal le disait déjà lui-même : « Pour que le théâtre de l'opprimé soit efficace et utile, il faut

¹⁷¹ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

¹⁷² Jean Gabriel Carasso in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 250

qu'il soit pratiqué massivement : un spectacle ici où là, une fois ou l'autre, est insuffisant. Il faut que ce soit une méthode politique largement pratiquée. Ainsi pourrait-on transformer la réalité.¹⁷³ » L'action culturelle, pour se jouer sur un temps long et cesser de fonctionner au projet, se doit donc de repenser sa relation à l'Institution et à l'espace public, en même temps que sa relation au public. Il lui faut continuer à chercher comment rayonner sur un territoire en y réinvestissant les structures existantes pour pouvoir déployer, pérenniser et réinventer ses projets.

C'est dans ce sens que Arc-En-Ciel-Théâtre rêve le théâtre-forum comme pouvant donner lieu à l'ouverture « d'espaces permanents de citoyenneté » régulant presque au quotidien les conflits au sein des institutions, pour ne pas que les participants se retrouvent seuls une fois les intervenants partis, avec le sentiment d'avoir eu l'illusion d'un soutien le temps d'une journée. Pour lutter contre cet effet de son intervention ponctuelle, le théâtre forum, qui continue de se présenter uniquement comme un « auxiliaire efficace d'un processus qui demande pour se déployer du temps, de la patience, de l'opiniâtreté¹⁷⁴ », a toujours cherché à s'enraciner socialement. Dès le début Augusto Boal cherche à travailler sur le long terme avec les mouvements d'éducation populaire (Freinet, Céméa), les secteurs de la psychanalyse (R. Gentis), ou le monde syndical (CFDT). A cet enracinement social qui a du mal à se pérenniser, succède aujourd'hui la recherche d'un enracinement territorial. Ainsi, il ne s'agit plus vraiment de savoir si l'intégration dénature l'action culturelle, mais quelle survie lui est aujourd'hui possible hors de l'Institution théâtrale. La marginalisation de ces nouveaux projets ne serait plus tant une richesse qu'ils pourraient revendiquer qu'une situation qui leur impose le court terme et met des freins à toute ambition.

c) Repenser les intérêts du travail à court terme.

A contre-courant de cet intérêt partout prononcé pour l'action au long terme, rappelons-le, « Armand Gatti militait il y a quelques années contre l'implantation en matière d'Action culturelle, mettant en cause l'exigence d'espace et de temps souvent revendiquée par les professionnels. Il prônait à l'époque la rencontre forte entre un individu (une équipe) et une population, mais dans un temps court, forcément limité, qui ne permette aucune routine, aucun compromis. Il revendiquait alors le 'projet' contre 'l'institution'.¹⁷⁵ » Cette volonté du long terme « quoi qu'il en soit, quoi qu'il arrive », comme un discours tenu par les structures commanditaires sans en chercher le sens profond, est remis en cause par certains praticiens du théâtre-forum. Et cette défense de l'action à court terme est intéressante à entendre de la part de ces acteurs de l'intervention théâtrale, même si elle reste ambiguë dans la perspective où on est toujours enclin à défendre son mode de travail pour ne pas être en situation d'avouer que l'on ne va pas vraiment là où on voudrait aller :

¹⁷³ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p. 26

¹⁷⁴ Yves Guerre. *Le Théâtre-Forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*. Op. Cit. p. 130

¹⁷⁵ Jean-Gabriel Carasso. Op. Cit. p. 76

« Moi, mon boulot, c'est de faire du court terme, c'est de faire de l'évènementiel, essentiellement. C'est de faire un spectacle et une fois que le spectacle est représenté, je m'en vais. En même temps, la manière dont on a utilisé les spectacles qu'on produisait, c'était dans des cadres qui, eux, étaient du long terme. [...] J'ai vu débarquer le discours de la fac : « non, non, non, les spectacles ce n'est pas bien, il faut faire des ateliers, c'est beaucoup plus intéressant, c'est ça qu'il faut faire. » Mais c'est ça qu'il faut faire, pourquoi ? Parce que c'est ça qu'il faut faire. Moi mon expérience m'amène à penser qu'il faut une explication aux choses. Bon, mais ils n'ont plus voulu de spectacles, pour les spectacles ont avait un public grandissant, d'abord des séances de 10, puis de 20 ainsi de suite jusqu'à en autoriser 40. Alors certes ça occupe seulement un après-midi et au niveau des improvisations, il y en a peu. Mais ils voient tous le spectacle, ils discutent beaucoup et je pense que la réflexion qui leur est amenée par le fait que le sujet soit porté par des comédiens qui y ont travaillé beaucoup, et qui en impros posent des questions complexes est de ce fait bien plus intéressante. Et on met ça en balance avec des ateliers où on va faire 10-12 séances d'ateliers où il va y avoir 12 inscrits et 4 présents, et jamais les 4 mêmes, et on les fait jouer, alors ils sont contents, mais je n'ai pas l'impression qu'on creuse les questions de la même manière.[...] Mais ce qui m'a énervé vraiment là, c'est de sentir que j'avais en face de moi des gens de parfaite bonne volonté et qui avaient été formés à cette idée que c'est les projets au long cours qui sont importants, mais ils ne savaient pas m'expliquer pourquoi. Et c'est vraiment des choses qu'on entend souvent, un spectacle c'est bien, mais ce n'est pas suffisant. Il n'y a pas assez de gens qui interviennent dans la deuxième partie, ça souvent on m'a dit ça. Vous vous rendez compte, il y a 90 élèves, il n'y en a que 5 ou 6 qui vont faire des impros. Mais les 90 qui n'interviennent pas ils travaillent pendant ce temps là ! Et ils sont en train de se dire, mais si j'y étais allé qu'est-ce que j'aurais fait !¹⁷⁶»

Il reste donc intéressant de pouvoir aussi continuer à considérer les intérêts apportés par les formes brèves de l'action culturelle, trouvant leur mesure entre le passage météore et superficiel et l'enlisement des projets. On retrouve ainsi le désir de l'action culturelle de constituer des micro-communautés éphémères, transitoires, qui se refusent à enfermer les participants dans une relation émotionnelle trop investie avec les porteurs du projet, parce que l'enjeu est celui de l'autonomie des participants et de leur intégration réciproque à la société. Reste que ce risque d'enlisement des projets, est un écueil encore peu probable pour l'action culturelle : « A vrai dire, on ne constate guère ce type de dérive en matière d'Intervention Théâtrale, pour la bonne raison que les forces centrifuges, toujours prêtes à expulser les pratiques marginales, se chargent de veiller au grain. Faut-il les en remercier ?¹⁷⁷»

d) Réinventer les structures existantes de l'intérieur.

Repenser l'inscription territoriale et institutionnelle de l'action culturelle et artistique, c'est peut-être commencer à réinventer les structures théâtrales en place, pour qu'elles restent ouvertes aux pratiques qu'elles ont tendance à marginaliser. Il s'agit, pour ces nouveaux projets d'action culturelle de trouver leur place dans ces structures sans pour autant s'y laisser phagocyter, détourner de leur signification et de leur direction de travail.

« N'y a-t-il pas un risque de ne voir jamais se rejoindre l'action des institutions culturelles, notamment en matière de diffusion et de formation, et les initiatives prises sur les terrains différenciés du développement

¹⁷⁶ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Lorette Cordrie le 4 avril 2011 figurant en annexe.

¹⁷⁷ Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 76

social ? Rien ne serait plus pernicieux en effet que le repli endogène ou la défiance réciproque entre acteurs socioculturels et établissements aujourd'hui très largement revenus, au nom de la (re)découverte du primat de la création, des théories de l'action culturelle. [...] Jamais il ne pourrait être question d'ambitionner un développement culturel à deux vitesses, ou à double structuration.¹⁷⁸ »

L'institution aujourd'hui en crise dans son rapport au service public trouverait dans cette nouvelle alliance aux projets d'action culturelle un moyen de sa propre revitalisation. Reste pour cela qu'il lui faut faire preuve d'une nouvelle réflexion sur ses fonctions, et qu'elle soit soutenue dans cette réflexion par une volonté politique claire et engagée dans ce sens. Mais actuellement, l'attention du milieu reste encore trop tournée vers la création-diffusion, en matière de reconnaissance de la qualité d'une structure, pour qu'un réel investissement dans des projets d'action culturelle soit vraiment envisageable. Et cette tendance à la non reconnaissance des énergies déployées décourage les acteurs de ces projets, les invitent à rester dans la marge, d'où ils rêvent des structures qui leur seraient dédiées, et à un système tellement différent du nôtre qu'il appellerait à une transformation radicale de nos structures. Pourtant, je ne pense pas qu'il faille désespérer de pouvoir réinventer l'Institution théâtrale de l'intérieur.

La transformation de l'appréhension de l'action culturelle appelle à une modification des institutions et de la politique culturelle, même si celles-ci demandent du temps pour se faire. En 1973, Jean Hurstel avait déjà tenté de créer une PAAC - Pour une Autre Action Culturelle - qui s'est arrêtée en 1979 sous la pression de certains participants plus attirés par la reconnaissance du 'circuit' en tant que 'créateurs' que par un véritable travail de développement de l'action culturelle. Cependant la transformation actuelle de l'action culturelle appelée ici action artistique, retrouvant une nouvelle légitimité grâce aux enjeux internationaux de démocratie culturelle, crée un rapprochement (et non une confusion !) de l'Artistique et du Culturel. Face à ces nouvelles données, l'invention est de mise. Il s'agit pour les structures en place de travailler à se détourner/transformer de leurs seules pratiques habituelles, et à s'avancer vers une réforme/révolution intérieure. Et pour cela il leur faut certainement, comme nous l'avons dit plus tôt, réapprendre à travailler en réseaux avec d'autres personnes venant d'autres secteurs et réapprendre des tensions qui font la richesse de projets transversaux.

III- C. Pour une nouvelle pensée du territoire d'action.

« L'édifice 'théâtre' peut devenir la prison du théâtre, de même que la plus belle église gothique peut se transformer en geôle de la foi, ou le vétuste Sénat en cimetière de la démocratie. Le théâtre, la quête métaphysique et le droit de penser et de défendre ses idées sont propres à l'essence de l'être humain, et doivent exister partout où l'être humain habite – pas seulement dans certains endroits, à certaines heures du

¹⁷⁸ Jean François Marguerin in Jean-Gabriel Carasso. *Op. Cit.* p. 119

jour ou de la nuit, pendant le spectacle, la messe, le vote. [...] Ce livre ne rejette pas les théâtres, mais ne se restreint pas à eux : les jeux et techniques que je présente sont du théâtre et participent à un langage qui peut être utilisé dans tous les domaines de l'activité humaine – parmi eux le spectacle, la psychothérapie, la pédagogie, l'action sociale et la politique.¹⁷⁹ »

Il y a au cœur de la création du théâtre-forum ce désir, renvoyé péjorativement à son côté soixante-huitard, de se jouer en dehors des murs symboliques des théâtres, de se jouer ailleurs, dans d'autres secteurs, avec d'autres acteurs que ceux de l'art. Ce qui m'intéresse plus précisément ici, ce n'est pas tant sa volonté de se jouer ailleurs, que celle de **se jouer partout**. Pouvoir, où que l'on soit, créer un autre espace, un lieu de débat, de rencontre, de jeu et de créativité. Il ne s'agit plus de se trouver un espace, de l'investir, de le remplir, de le réinventer, mais d'en ouvrir un nouveau, dans un désir toujours renouvelé de créer partout des espaces additionnels de créativité. Cette faculté de création d'espaces est la matrice du théâtre-forum. Espace à la fois lieu, *topos*, endroit concret où l'on peut exprimer ce qui nous touche nous et les autres, mais aussi espace, au sens de milieu abstrait, symbolique, au sein duquel on peut dire, entendre et négocier nos différences dans une recherche de créativité.

L'action culturelle est donc ainsi, à elle seule, au sein même de ces projets, l'occasion d'ouvertures de nouveaux espaces dit transversaux, transitionnels, ou même interstitiels :

« L'interstice est un de ces types d'espaces non dévolus, constituant en cela une réserve humaine d'initiatives sur un territoire, lieux privilégiés d'une mobilité aussi bien sociale, mentale que géographique. [...] Ce protocole situationnel s'appuie sur des principes méthodologiques épurés du jargon d'expertise techniciste (savoir vertical), pour poser un cadre de travail minimaliste mais riche par le processus collectif qu'il enclenche (savoir horizontal). La situation interstitielle doit rompre avec le schéma de l'opération culturelle (relation de savoir/ pouvoir) et reconstruire une pensée politique de la culture (transformation sociale par l'expérimentation).¹⁸⁰ »

Ces nouveaux espaces remettent en jeu, comme nous l'avons vu plus tôt, les principes de l'Education populaire et donnent l'occasion d'une réception collective et d'une création partagée : ils permettent aux personnes impliquées de se positionner autrement, d'exprimer leur propre recherche, de créer à leur tour leurs propres espaces créatifs, sociaux et politiques.

La notion d'espace est ici considérée du point de vue de la géographie contemporaine, comme un territoire où se joue tout un ensemble d'interrelations qui forment et transforment cet espace dont la géographie reste constamment variable en fonction des échanges qui y ont lieu. Comme pour la « culture », il est difficile de saisir et de définir cette nouvelle donne qui implique une idée de mouvement permanent. On est dans la circonstance et non dans la circonscription, dans le territoire et non le terroir. Peut-être alors nous faut-il repenser encore l'ancrage territorial de l'action culturelle un peu autrement que comme un réinvestissement créatif des structures existantes. Il faudrait alors

¹⁷⁹ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Op. Cit. p.9

¹⁸⁰ Hugues Bazin in *Françoise Liot*. Op. Cit. p. 139

continuer à explorer l'idée de « subsidiarité » développée par Denis Retaillé¹⁸¹, qui se propose de construire le lieu de la responsabilité structurelle d'un projet en accord immédiat avec la question traitée. Cette idée vient s'opposer à celle du projet de décentralisation qui s'appuie sur une pensée du territoire comme emboîtement de souverainetés exclusives qui doivent se départager les compétences. L'action culturelle, re-territorialisée dans cette optique, continuerait de travailler au projet, avec des moyens structurels politiques et budgétaires nouveaux, mais gardant toute la liberté de sa marginalité et renouerait ainsi pleinement avec la fonction d'hétérotopie du théâtre qui crée, selon Michel Foucault, ces

« lieux effectifs dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.¹⁸² »

Le théâtre, comme lieu d'hétérotopie est à la fois lieu dans la société et lieu extérieur à celle-ci lui tendant un miroir où elle peut se voir dans ses contradictions, se reconstruire comme communauté.

Cette réflexion sur la capacité de l'action culturelle à ouvrir de nouveaux espaces permettant à la société de se repenser elle-même a été menée par les praticiens du théâtre-forum, et notamment René Badache et Yves Guerre. Cette réflexion s'appuie sur le constat d'une demande sociale : nous avons besoin, dans notre société, d'espaces communs, où la parole, le conflit et le débat puissent advenir. Le théâtre-forum cherche, en réponse à ce manque d'espaces communs, à ouvrir des espaces où la parole puisse se prendre et se déployer pour rencontrer ses limites dans la parole des autres. Et, privilégiant la manière sur le résultat, ce qu'il y a à dire sur la manière de le dire, il favorise la création d'un espace intersubjectif. Les praticiens d'Arc-En-Ciel-Théâtre considèrent ainsi que nous avons besoin de ces espaces autres, de ces lieux souvent appelés « alternatifs », trop vite vidés de leur sens parce que récupérés par l'institution. Nous avons besoin de ces espaces intermédiaires de créativité comme moyen de résistance à un mécanisme de fracture qui met en crise notre lien social. Et l'action culturelle, intégrant la Cité de la refondation de la communauté théâtrale et politique, peut travailler, au même endroit que le théâtre-forum,

« à restaurer un ou des lieux où nous puissions nous parler pour nous dire nos désaccords, où nous puissions ensemble débattre de nos divergences, soupeser les alternatives à telle ou telle situation, élaborer un équilibre momentané entre nous qui nous permette de vivre sans qu'une partie se sente exclue du processus qui conduit à la prise de décision. A inventer un ou des lieux où nous puissions nous confronter sans nous détruire, nous opposer avant d'être des ennemis, si tant est que nous devons le devenir. A rétablir des espaces publics de conflictualité qui nous permettent de respirer en construisant ensemble et contradictoirement d'autres possibles, d'autres compréhensions du monde que celles immédiates qui nous sont présentées comme uniquement désirables parce que prétendument incontournables.¹⁸³ »

¹⁸¹ Denis Retaillé in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 151

¹⁸² Michel Foucault « Dits et écrits 1984 » in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5 octobre 1984 p. 46

¹⁸³ Yves Guerre. *Pour une pédagogie de la citoyenneté*. Op. Cit. p. 26

Le théâtre devient ainsi un des lieux possibles où peuvent s'exprimer, se travailler, se négocier les tensions sociales qui ne sont dévastatrices que parce qu'elles ne trouvent pas ailleurs leur lieu de médiation où elles peuvent être abordées de face. Dès lors nous ne sommes plus dans le ludique, mais dans la nécessité de l'ouverture de ces espaces transitionnels sociaux qui ne sont pas autrement présents dans le champ du politique et qui, pour continuer à être pleinement ce qu'ils sont, se doivent peut-être de continuer à trouver leur place hors de l'Institution, au risque de vouloir trop les transformer de l'intérieur pour garder le sens de leur action.

IV. Un appel à une nouvelle relation au politique.

En conclusion de sa thèse, Bérénice Hamibi-Kim écrit : « Il nous semble important de poursuivre la réflexion sur la question des porosités et des frottements entre les différentes cités – question qui constitue l’aboutissement de notre distinction entre les quatre Cités du théâtre politique, et qui mériterait à présent de plus amples développements.¹⁸⁴ » Le théâtre-forum se joue justement à ce niveau qui intéresse la chercheuse de frottement entre deux Cités : à la frontière de la Cité de la refondation de la communauté théâtrale et politique et de la Cité du théâtre de lutte politique - en ce qu’il cherche à participer au débat public, à nourrir un discours critique, à penser la société au lieu d’en panser les plaies. Il nous invite ainsi à replacer l’action culturelle et artistique plus près de cette frontière, et à la penser comme engagée dans cette porosité, dans ce frottement au théâtre de lutte politique. Le théâtre y regagne ainsi, par l’action artistique, son statut de propédeutique à l’action politique, jusqu’à pouvoir même être considéré comme composante de l’action politique elle-même, et cela paradoxalement dans la mesure où il use pleinement de ses armes esthétiques.

IV-A. Les engagements implicites de l’Action Culturelle et artistique face à la déficience d’une pensée politique.

« Lorsque nous avons du mal à concevoir une réciprocité entre éducation populaire et action culturelle, amateur et professionnel, art et social, expérimentation et développement, c’est la déficience d’une pensée politique de la culture que nous pointons. Précisons que nous ne parlons pas ici des [...] politiques culturelles, mais du processus qui les précède : la possibilité de joindre l’individuel au collectif, de se former et de s’émanciper, de provoquer une transformation sociale.¹⁸⁵ »

Comme nous l’avons vu en début de partie, les politiques culturelles françaises ont du mal à suivre les évolutions des concepts de culture et d’action culturelle dans une nouvelle optique de démocratie culturelle. Cette transition attendue avec l’exigence de l’ouverture d’une troisième voie entre démocratie culturelle et démocratisation a certainement d’autant plus de mal à se faire que le secteur politique est lui-même en crise : fracture sociale, crise de la représentation, difficulté à construire et à défendre des projets de société. Face à cette vacance politique, on peut lire, dans les

¹⁸⁴ Bérénice Hamibi-Kim. *Op. Cit.* p. 814

¹⁸⁵ Hugues Bazin in Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 131

projets d'action culturelle, comme dans les projets de théâtre-forum, différents engagements qui touchent au politique, comme un appel citoyen à un réengagement politique à ces niveaux.

a) Réimpliquer les citoyens dans des entreprises désintéressées.

Le XXe siècle souffre d'un nouveau phénomène de « désenchantement du monde¹⁸⁶ », comme l'écrivaient déjà Schiller et Weber. On ne peut aujourd'hui en effet que faire le constat de la difficulté à trouver dans l'expression politique une vision globale de la société avec de réelles perspectives défendues. Nos politiques ont perdu leurs projets de société et nous, citoyens, avons perdu notre force de proposition et de revendication dans ce sens. Et, comme nous l'avons vu en début de partie, cette crise du politique contamine la culture, qui se présente, en France, comme un modèle pyramidal bloqué par le haut qui s'affaisse par le bas, dont on colmate les brisures du haut sans chercher à repenser les fondations à l'aune d'une nouvelle pensée politique de la culture. Et de même que la culture, l'action culturelle se voit contaminée par cette crise de l'absence de pensée politique globale : au consumérisme culturel s'ajoute l'importance accordée par le haut à l'art pour l'art, et les missions imposées sans moyens conséquents, ce qui crée un productivisme artistique désincarné où les artistes sont poussés à la production sous peine de non reconduction de leurs subventions. Les spectacles et les projets ont alors tendance à s'ajouter aux autres sans nécessité, sans urgence, sans rapport apparent à la société.

« Aujourd'hui, les politiques nous font le coup de la fracture sociale, alors que les gens qui font de l'action culturelle en région sont depuis des années ignorés ou traités par le mépris. Qu'est-ce qu'ils veulent ? Qu'on aille arrondir les angles, poser du Tricosténil sur la fracture ? Qu'on dise aux gens : oubliez qu'il y a du chômage, faites comme si nous vivions dans une société ludique, épanouissante et sensible ? Nous ne sommes pas des « camoufleurs » ! Si c'est le théâtre qui peut combler la fracture sociale, alors je ne comprends plus rien à la réalité économique ! Si la majorité des gens ne sont pas en demande d'art, ce n'est pas la faute des artistes. Le discours sur la fracture sociale qui tente de nous culpabiliser n'a aucun intérêt, ni pour le public, ni pour les artistes. Le problème n'est évidemment pas là. Ça ira mieux dans les banlieues quand il y aura moins de chômage. Les actions médiatisées peuvent servir à camoufler le mal de vivre, mais ce n'est pas de la frime. Question : Croyez-vous à une responsabilité sociale du théâtre ? [...] **Une action culturelle n'a de sens que si elle part des projets artistiques et pas de soi-disant 'besoins du public'. La proposition artistique doit être première. C'est à partir de là que la rencontre peut éventuellement se**

¹⁸⁶ L'expression « désenchantement du monde » réfère à un phénomène social, désignant d'abord un recul des croyances religieuses ou magiques comme mode d'explication des phénomènes, puis, par extension, et plus négativement, elle désigne la perte du sens et des valeurs constitutifs du sentiment du collectif dans différents domaines comme celui de la religion, ou comme celui qui nous intéresse ici davantage, du politique.

produire. L'action culturelle, c'est une façon particulière de décliner un projet artistique. Il n'y a pas d'action culturelle authentique sans artistes. Sinon, on fait de l'animation, ce qui n'a rien à voir.¹⁸⁷ »

De plus en plus, aujourd'hui, les promoteurs de l'action artistique défendent leur pratique face aux dangers d'une instrumentalisation politique, et c'est peut-être justement en cela que leurs projets deviennent paradoxalement plus politiques. Ne pas valoriser, ni distraire, ni faire croire que, ni faire imaginer que... mais faire ensemble par désintéret de toute autre attente que de faire ensemble entre artistes et amateurs – terme ici entendu au sens noble de celui qui aime, qui se met à aimer.

A l'éclatement culturel laissant à l'individu l'écrasante responsabilité de choisir seul son chemin dans la multitude culturelle, et à l'ethnicisation des rapports sociaux ayant tendance à assigner à l'individu une identité de repli figée, résulte une tendance à l'amenuisement du fond politique commun nourrissant la conscience d'appartenance à une communauté. Et la réarticulation de l'individuel au collectif paraît en conséquence un enjeu social majeur. En réimpliquant des participants amateurs dans des logiques créatives hors-société, l'action artistique permet, comme nous l'avons déjà évoqué, non seulement au groupe mais aussi aux individus de participer à la transformation d'une multitude culturelle en une culture de la multitude, de dépasser l'addition, la parcellisation et l'uniformisation, en posant des articulations inter-culturelles, mais elle agit également comme propédeutique à la créativité en termes de liens sociaux désintéressés et exigeants.

« Les enseignements artistiques, qui se préoccupent d'inventer une pédagogie de l'imaginaire, contrôlée par la discipline inhérente à sa création, échappent aux normes dominantes et offrent aux [participants] la possibilité de construire un univers qui leur appartienne en propre. Cet univers se construit à partir d'un travail en commun, bien plus rigoureux qu'on ne le croit communément, qui met en jeu à la fois les ressources les plus personnelles et les contraintes d'un projet collectif.¹⁸⁸ »

La pratique artistique peut ainsi être considérée comme propédeutique permettant de délivrer l'existence de ses appartenances culturelles figées, en les faisant appartenances culturelles choisies, pour faire accéder chacun à une dimension collective et désintéressée.

« En même temps que les espaces de référence se multiplient, le poids de ceux-ci se font moins décisifs et le citoyen moderne devient de plus en plus un individu délié de ses appartenances et valorisant des ressources personnelles. [...] La citoyenneté apparaît alors comme un effort de l'individu sur lui-même pour accepter la dimension collective de l'existence humaine à laquelle il se sent étranger et pénétrer ainsi dans la Cité.¹⁸⁹ »

Réimpliquer les citoyens dans un projet désintéressé est un projet complexe de l'action artistique : ne pas fétichiser le groupe, mais mettre en évidence l'importance du faire-ensemble, tout en continuant de questionner le fonctionnement démocratique dont on peut se sentir prisonnier, pour faire œuvre réellement commune.

¹⁸⁷ Henri Taquet (entretien) « Les bonnes intentions et les vraies limites de la politique culturelle dans les quartiers » in *Libération*, 20-21 avril 1996

¹⁸⁸ Robert Abirached in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire. Op. Cit.* p. 194

¹⁸⁹ Bertrand Badie, Pascal Perrineau. *Le citoyen*. Paris : Presses de Sciences Po, 2000. p. 310

b) Tenir sa parole même en représentation.

« Raconter et dire comment nous ne sommes plus représentés par celles et ceux qui devraient porter notre parole, ni écoutés, entendus et respectés par celles et ceux à qui a été délégué le mandat de pouvoir parler, débattre et décider en notre nom commun.¹⁹⁰ » En se développant, la « communication » a fait perdre sa consistance au message et au messager les détachant l'un de l'autre. Et les politiques – dans une dérive du *politics* vers la *policy* - ont su jouer de ce détachement tout en ayant tendance à confisquer et à mépriser la parole citoyenne en « technocratisant » le langage politique. Si les mots mentent pourquoi ne mentirions-nous pas avec eux ? Ou alors pourquoi ne faisons-nous pas le choix de nous taire, puisque cela ne sert à rien de parler quand on n'a aucune chance d'être entendu ?

« Aujourd'hui ne sommes-nous pas à la veille du même séisme au moment où nous semblons comprendre ce que nous nommons la 'démocratie' n'est pas le prétendu gouvernement par le peuple [...]. Tout affaires que nous sommes à remplir notre espace de techniques opératoires, nous avons incontestablement réussi notre entreprise de domination, mais sommes éberlués de constater que nous nous sommes oubliés dans cette aventure et que le monde dont nous héritons, ne nous convient pas. Car où pourrions-nous, sujets, tenter de dire nos désaccords, nos révoltes, nos espoirs et être entendus ? [...] Il n'y a plus aucun interstice aujourd'hui dans ces constructions qui étaient destinées à être nos auxiliaires.¹⁹¹ »

La crise de la représentation vient de ce détachement, de cette possibilité d'émettre sans se préoccuper des conditions de réception et de cette possibilité d'émettre sans responsabilité. Il s'agit alors pour l'action artistique de travailler à permettre à ses participants de reconsidérer que notre sens se joue dans le sens de ce que l'on dit ; parce qu'aujourd'hui, c'est tout notre système qui a tendance à ne plus savoir parler. « Peut-être avons-nous perdu jusqu'à l'usage de cet échange premier 'préliminaire indispensable à toute décision importante, [auquel nous attribuons] le terme [entendu comme] péjoratif de palabre (...) qui [pourtant] remplit une fonction essentielle dans la cohésion de la tribu'.¹⁹² » Nous ne savons plus nous asseoir tous ensemble en dessous de l'arbre à écouter la parole de tous. Et peut-être est-ce parce que nous avons perdu confiance en ces paroles qui ne sont jamais plus considérées comme promesses, ou tout au moins comme messages responsables.

C'est à cet endroit de la crise de la représentation qu'intervient le théâtre-forum, et, plus ou moins implicitement, l'action artistique dans leur volonté de retisser les liens entre le message et le messager, dans leur volonté de travailler une culture du sens.

¹⁹⁰ Yves Guerre. *Jouer le conflit. Op. Cit.* p. 29

¹⁹¹ Yves Guerre. *Pour une pédagogie de la citoyenneté. Op. Cit.* p. 122

¹⁹² Didier Anzieu cité dans Yves Guerre. *Jouer le conflit. Op. Cit.* p. 38

« Les colloques-conférences, aussi intéressants soient-ils, aussi prestigieux soient leurs invités ne peuvent laisser la parole qu'à ceux qui peuvent et qui savent la prendre et excluent de fait tous les autres, ceux qui ont peut-être le plus besoin de faire entendre leur mots, leurs maux. On a là une véritable justification de la pratique du théâtre-forum, car on voit bien en quoi l'outil peut permettre à une assemblée réunie de pratiquer la démocratie délibérative sur un thème commun, chacun, quelque soit son niveau de langage, pouvant prendre la parole et être entendu, alors qu'autrement seuls les 'experts' peuvent s'exprimer. [...] La culture prend alors tout son sens ; sa mission est non seulement de donner un outil de compréhension du monde, mais aussi de rassembler et de faire du lien entre ceux qui s'estiment à priori trop différents pour se comprendre.¹⁹³ »

Le théâtre-forum, tout particulièrement, ouvre la voie à une action artistique qui peut faire le lien entre éthique et pratique, qui relie l'acte à la parole même si elle travaille sur le plan fictif. Il n'y a pas là de message à donner puisque la spéculation est ouverte à tous ; l'intérêt est focalisé sur le processus du dire, et sur l'importance de « tenir sa parole » en face des autres, dans le jeu par le rôle.

c) Questionner nos rapports à la Culture.

« L'activité artistique et naturelle à tous les hommes et à toutes les femmes. Ce sont les répressions que nous pâtissons par notre 'éducation' qui nous limitent et réduisent notre capacité d'expression. Les enfants dansent, chantent et peignent. Ensuite la famille, l'école, le travail les répriment, et ils finissent par être convaincus qu'ils ne sont ni danseurs, ni chanteurs, ni peintres. Il nous faut cependant accepter que *tous les hommes soient capables de faire tout ce qu'un homme est capable de faire*. Il est évident que tous ne le feront pas avec le même éclat, mais *tout le monde pourra le faire*.¹⁹⁴ »

Comme nous y avons déjà fait allusion, cette idée – souvent mal-comprise – d'Augusto Boal selon laquelle nous serions « tous acteurs », est riche d'enseignements en ce qu'elle rappelle et met en évidence l'intérêt capital de l'apprentissage – paradoxal - de la création.

« Apprendre à inventer est paradoxal. Ce sont deux temps différents, complémentaires ou en contradiction. C'est là qu'intervient l'importance d'expériences créatives qui invitent à exercer des capacités d'invention et l'expression des autres potentiels subjectifs de la personne. Cela suppose à la fois des acquis, des repères, des identifications à des modèles et l'apprentissage d'une liberté à partir de ces modèles, ainsi que l'expérience d'un espace subjectif qui transforme l'acquis en invention nouvelle. Ce mouvement ne peut se développer sans l'expérimentation de cette liberté d'invention et de transformation. C'est là l'importance des savoir-faire artistiques qui mettent en valeur l'invention, la recherche, à partir de l'expérience de soi, des émotions du corps et de l'imaginaire.¹⁹⁵ »

¹⁹³ René Badache. *Op. Cit.* p. 95

¹⁹⁴ Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Op. Cit.* p. 26

¹⁹⁵ Christine LePrince in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire. Op. Cit.* p. 276

L'expérience artistique, dans cette optique plus psychanalytique, devient l'expérience de la création d'un espace interne symbolisant, entre soi et le monde. LA culture réinterprétée en SA culture revêt alors toute son importance dans sa fonction de symbolisation, et dans sa fonction de construction du sujet, pour l'expérience de l'intersubjectivité du moi et pour son sentiment de lien au monde. Avec l'apprentissage de la création on entre dans un rapport créatif au monde.

« Comme l'écrit A. Sirota 'face au brouillage des modèles idéologiques et à l'effondrement des socles socio-économiques, [les individus] souffrent non seulement d'une crise d'identification mais aussi d'une crise du sentiment même de l'existence.' Aussi 'notre société se trouve-t-elle devant le défi d'imaginer des espaces intermédiaires, susceptibles de tenir lieu d'équivalents actuels des rites de passage d'autrefois.' André Sirota propose de nommer 'espaces culturels intermédiaires' (ECI) ou 'espaces d'expériences culturelles intermédiaires' certains lieux de transmission, de transformation psychique, de liaison avec son passé, de liaison avec son environnement et de passage vers le social par un travail culturel.¹⁹⁶ »

On a tendance à nous donner l'impression d'évoluer dans une société figée par la « *policy* » administrative, mais la société continue d'être l'œuvre d'une construction politique permanente, jamais à reprendre, toujours à continuer. Et pourtant notre système manque encore de lieux consacrés à l'expression et à l'exercice de notre créativité qui pourraient nous permettre de faire, dans d'autres contextes, usage de notre capacité à (se) transformer, à (se) choisir.

« Quand la culture s'inscrit dans cette démarche émancipatrice et que l'on s'attache à construire intellectuellement et dans les cadres de la relation entre projets et participation citoyenne, elle prend une nouvelle dimension [...]. Elle devient un travail en quelque sorte une praxis de transformation sociale et politique [...]. Et quand on parle de travail de la culture, le génitif 'de' est à prendre dans un sens à la fois subjectif et objectif. Autrement dit, la culture est en même temps le sujet et l'objet du travail. Elle est travaillée et tout à la fois elle travaille.¹⁹⁷ »

Avec l'action artistique, se joue l'enjeu d'une transformation concomitante de sa culture et de la culture, des individus mais aussi des rapports sociaux et politiques dans lesquels ils sont inscrits. Il s'agit bien d'un « travail » - du latin *labor* - puisqu'il y a souffrance, jouissance, et jubilation de transformation. Le participant de l'action artistique, en apprenant à inventer, renoue avec une puissance d'agir qui peut le rendre autre ; se trouve ainsi mis en jeu le devenir du sujet, qui se réalise en tant que tel par son travail. Et le fait que ce travail touche à la créativité, au culturel, cela engage quelque chose d'autre – de plus ? – qui serait de l'ordre de l'intime, touchant ainsi à une transformation qui se pourrait plus authentique. Là encore, on retrouve les racines définitionnelles du terme travail, en son sens obstétrique d'accouchement de soi et de ses nouvelles représentations, et en son sens psychanalytique de sublimation et de libération. En entrant dans un travail de la culture, on devient auteur-acteur de ses représentations culturelles tout en participant à la culture elle-même par la création de ces nouvelles représentations. Sans pour autant vouloir devenir artiste, il reste important

¹⁹⁶ René Badache. *Op. Cit.* p. 130

¹⁹⁷ Christian Maurel in Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 27

donc important pour l'établissement d'une démocratie culturelle que chacun puisse trouver les lieux où exercer sa créativité.

Reste à savoir « comment les équipements culturels, sociaux, socioculturels et d'éducation populaire s'emparent de cette question du travail de la culture en prenant réellement en compte les publics, l'implication des populations et les spécificités géographiques et politiques des territoires ? Nous savons désormais qu'il ne suffit pas d'ouvrir largement les portes pour être ouverts à tous, pas plus qu'il ne suffit d'offrir des œuvres pour faire de l'action culturelle ni de faire appel à l'expression de tous pour que chacun se fasse entendre.¹⁹⁸ »

IV-B. Vers une réarticulation du travail de la culture et d'une pensée politique.

Dans ce contexte de crise politique, les acteurs de la culture et de l'action culturelle commencent à proposer de plus en plus fermement leurs alternatives, et à affirmer leur recherche d'autres liens à tisser avec cette politique qui a du mal à les soutenir. Notons ainsi, les six questions d'Archimède proposées par le collectif d'auteurs de *La Bataille de l'Imaginaire*¹⁹⁹ comme un exemple de ces propositions citoyennes ouvrant des pistes pour repenser une nouvelle réarticulation de l'action artistique au politique :

- L'Art et la Culture sont-ils encore des enjeux démocratiques aujourd'hui ?
- Si oui, pourquoi une telle fracture culturelle en France ?
- Qui est responsable de cette situation, l'Etat, les politiques, les professionnels, les artistes, les médias, les publics, la télévision ?
- Comment sortir du débat excellence artistique – exigence démocratique ?
- La liberté de l'artiste (et du professionnel de la culture) une fois la subvention acquise est-elle assortie d'une responsabilité ?
- Quel autre critère que l'excellence artistique (auto-définie par les experts auto-désignés) peut-on appliquer à la répartition de l'argent public en matière culturelle ?

¹⁹⁸ Christian Maurel in Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 29

¹⁹⁹ Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit.

a) Réflexion sur le bon niveau d'engagement de l'Etat et sur le rôle de la participation citoyenne.

Il n'est sûrement pas évident pour les acteurs de la culture et de l'action culturelle d'interroger frontalement les politiques desquels ils dépendent. Cependant, certaines questions comme celle du « bon niveau d'engagement de l'Etat » se font de plus en plus cruciales face à l'apparition d'une volonté politique de se désengager de la Culture. Il devient alors nécessaire – et nous l'avons vu avec les nombreuses interventions concernant les politiques culturelles faites cet été en Avignon par les membres du Parti Socialiste – de repenser les richesses d'un projet politique en matière de Culture, et d'une réelle réflexion sur l'action menée. Il est toujours possible pour les politiques de mettre en place une politique culturelle plus dynamique, plus ambitieuse, et plus en résonance avec la fracture culturelle que nous connaissons ; et de mettre en œuvre des politiques qui reconnaissent davantage les pratiques ascendantes de l'action artistique en ce qu'elles ont partie liées avec une conception exigeante de la démocratie culturelle. Repenser la pluralité de nos rapports aux arts, l'induction de ces rapports par nos équipements culturels et la capacité de l'action artistique à mettre la culture en travail. Il est possible aux politiques d'accepter de se heurter à la double question épineuse du « mieux » et du « plus » de l'intervention d'Etat en reconsidérant les fondements de leurs critères d'excellence et les montants des budgets alloués à la Culture. Réfléchir sur les sens et les valeurs culturels donnés actuellement par les institutions et les experts, et non par les publics, fussent-ils amateurs éclairés. Il leur est toujours possible d'influencer plus fortement les institutions culturelles à s'intéresser davantage à des projets différents qui déploient souvent des énergies considérables, pour ne retenir que des attentions limitées et distraites. Il leur est enfin encore possible d'inventer et de mettre en œuvre des outils de formation, d'information, de recherche et d'intervention, faisant ainsi encore plus preuve de reconnaissance de ces expériences novatrices et efficaces, en leur donnant un véritable statut face aux institutions.

On peut attendre des politiques – et surtout en année électorale - qu'ils acceptent leur rôle de devenir forces de propositions, sources d'alternatives, et de renouvellement en matière de politiques culturelles. Cependant l'engagement citoyen sur cette question paraît nécessaire à maintenir pour la reconnaissance de la possibilité/nécessité d'une politique de l'action artistique. Ne pas attendre que les discours se traduisent en décisions concrètes, ne pas non plus refuser à tout prix la subvention-subversion, mais lutter contre l'isolement et la marginalisation qui menace ces projets travaillant à la mission et perpétuellement menacés parce que trop peu reconnus par l'Etat.

Faut-il tout attendre de l'Etat, ou y gagne-t-on à le considérer comme un mécène/commanditaire comme un autre ? Ayant trouvé sa force dans sa capacité à travailler avec de

multiples commanditaires, le théâtre-forum semble ouvrir la voie à l'importance de la transversalité en matière de financement de ces projets. Parce que, en effet, « sortir l'action culturelle des équipements culturels, c'est aussi reconnaître que le champ culturel n'est pas autonome des autres champs.²⁰⁰ » L'action culturelle, ainsi financée, retrouve sa faculté à concerner tous les domaines qu'elle vient bousculer, transformer, réinventer. « S'évertuer à enfermer la culture dans un champ clos qui, tout en la mettant à l'abri des fureurs du monde, l'empêche de donner sa pleine mesure, fait d'elle un objet de contemplation et de culte, et un vecteur de reproduction sociale ?²⁰¹ » Au décloisonnement des sphères correspond la transversalité des projets et une alliance coopérative des acteurs. Artistes, chercheurs, militants, animateurs professionnels, médiateurs et accompagnateurs de projets, travailleurs sociaux, personnel politique, personnels des structures... Et tout se passe actuellement comme si, face à la déficience d'une pensée politique, c'était aux acteurs de l'action artistique de prendre en main leur réintégration à la communauté sociale et politique, en luttant contre les cloisonnements, séparant par exemple l'Institution, le tissu associatif et l'Ecole/Université, le faire aimer de la Culture, le faire soutenir par l'associatif, et le faire connaître de l'Ecole. Un réinvestissement du personnel politique sur ces questions du décloisonnement culturel paraît nécessaire, parce que beaucoup plus efficient si les directives viennent « par le haut ». Mais, en parallèle, un engagement citoyen paraît rester tout aussi nécessaire : pouvoir formuler, en regard de ces futures élections, des propositions claires. Pour cela, espérons une union possible du milieu du spectacle vivant défendant une meilleure reconnaissance de leur secteur dans toute sa complexité.

Les citoyens pourraient ainsi, toujours dans une optique de démocratie culturelle, prendre une part plus active à ce réengagement politique en matière culturelle. C'est du moins l'idée développée par les défenseurs du « contrat culturel », qui considèrent la reconnaissance du débat public entre les cultures comme essentiel à la diversité et qui réfléchissent à la mise en place d'une participation citoyenne en matière de politique culturelle. Le « contrat culturel » se présente en effet comme un droit de négociation accordé aux citoyens avec les décideurs publics en matière d'élaboration des politiques culturelles et artistiques. La discussion des politiques publiques se veut ainsi cesser d'être confidentielle entre experts, mais « ouverte, difficile, vivante entre les acteurs qui tous affirment comme citoyens leur propre regard sur les arts et les cultures.²⁰² » Cela suppose évidemment, toujours comme nous l'avons vu dans l'optique de la démocratie culturelle, une toute autre considération des personnes qui ne sont pas plus *a priori* des masses soumises aux lois du marché, jouets, victimes aliénées, irresponsables de leurs choix culturels. Bien sûr, « les individus, laminés par les logiques du marché, et ayant perdu toute lucidité artistico-culturelle, ne peuvent être des interlocuteurs valables dans l'élaboration et la mise en œuvre des politiques culturelles. Ils n'ont pas, et ne peuvent avoir, de

²⁰⁰ Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 19

²⁰¹ Christian Maurel in Françoise Liot. *Op. Cit.* p. 32

²⁰² Jean Michel Lucas in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire.* Op. Cit. p. 57

citoyenneté culturelle.²⁰³ » L'humanisme fondamental qui est au cœur de l'idée du « contrat culturel » prend sa source dans les idéaux de l'Education populaire de la première heure, et c'est peut-être par la réintroduction de cette dernière en politique qu'une reconnaissance des projets alternatifs comme le théâtre-forum, l'action artistique et le contrat culturel serait possible.

« En 2002, l'Association pour la taxation des transactions pour l'aide aux citoyens (Attac), fondée quatre ans plus tôt, obtenait son agrément en tant qu'association nationale jeunesse et d'éducation populaire. Et, soudain, un contraste apparaissait : si Attac fait de l'éducation populaire en informant sur l'économie, en expliquant les inégalités, et en proposant des moyens d'y remédier, alors, que font les autres ? On peut ainsi distinguer deux conceptions de l'action par la culture : « l'action culturelle », qui vise à rassembler autour de valeurs universelles, consensuelles (l'art, la citoyenneté, la diversité, le respect, etc.). Et l'Education populaire, qui vise à rendre lisible aux yeux du plus grand nombre les rapports de domination, les antagonismes sociaux, les rouages de l'exploitation.²⁰⁴ »

b) Une praxis propédeutique à l'action politique.

Même si elle quitte un peu notre propos, pour revenir à une vision très militante de l'action culturelle, cette citation de Franck Lepage, a l'avantage de réévaluer l'action culturelle à l'aune de ses implications politiques possibles. Sans prendre forcément la voie d'un militantisme altermondialiste, il paraît ici important de rappeler que l'on ne peut pas se voiler la face sur les liens évidents qui existent entre action artistique et défense d'un système de valeurs. Même si elle doit paradoxalement se garder de se considérer comme pratique militante, l'action artistique se doit aussi de le rester, parce que d'une certaine manière c'est ce qui participe à sa valeur.

« Tout le travail d'intervention théâtrale tourné vers les mémoires populaires, ouvrières, régionales... fut au cœur de cette problématique. Mais s'il est certes utile de savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va, si le retour aux sources s'impose parfois le seul travail sur le passé n'y suffit pas. Encore faut-il tracer le chemin, les perspectives, les orientations. L'identité, ce n'est pas seulement la mémoire, c'est aussi le 'sens de l'avenir'.²⁰⁵ »

L'action culturelle est projet, tension vers l'avenir, recherche de transformation, de changement. Elle part du postulat que si la société se produit d'elle-même de manière endogène, elle n'est pas le résultat d'une création exogène, cela impliquant l'existence d'acteurs sociaux producteurs de cette société, dotés de capacités de transformation et de contestation. Contre l'impression de fatalité qu'on veut nous faire croire, il y a, au cœur des projets d'action artistique, toujours la trace d'une

²⁰³ Jean Michel Lucas in Cécil Guitart. *La bataille de l'imaginaire*. Op. Cit. p. 53

²⁰⁴ Franck Lepage. « De l'éducation populaire à la domestication par la culture. » in *Le Monde Diplomatique*, mai 2009, pp. 4-5

²⁰⁵ Jean-Gabriel Carasso. Op. Cit. p. 113

volonté de renouer avec la possibilité de projets de société. « Permettre à un groupe de réfléchir sur son avenir. » Si l'action culturelle et artistique peut se faire outil de prévention, moyen de modification des comportements, elle peut aussi, comme le théâtre-forum, se révéler méthode de conscientisation au service du développement de notre capacité d'indignation.

« L'idée c'est que demain ça se fait tous les jours. Il ne faut pas attendre le grand soir parce qu'il n'arrivera pas, ou pas comme on l'attendait. Alors c'est tous les jours, qu'il faut s'indigner, se parler, se rencontrer entre humains, se raconter nos misères, se renforcer, faut tout quoi, faut aussi construire, rêver, inventer comment on vit, partager ses salaires, inventer des machins, des petites bulles, comment on vit le collectif, comment on vit ensemble quoi.²⁰⁶ »

Les projets d'actions artistiques jouent alors le rôle de ces petites graines semées au hasard de l'espoir de transformations de fond.

Une société progressiste se doit d'interroger ses représentations culturelles. Et toute activité culturelle est une activité d'interrogation sociale, d'autant plus lorsque cette activité culturelle se fait artistique, c'est-à-dire, d'une certaine manière, désireuse d'aller là où ça gratte, ou tout au moins de n'aller jamais dans le sens du poil. L'action artistique qui évite l'écueil de la consanguinité artistique-culturel, travaille sur le fait que l'identité et la cohésion sociale ne vont pas toujours de pair, que les expressions identitaires ne conduisent pas forcément au consensus où à la paix sociale. Ces projets se nourrissent de conflictualité, de la confrontation des imaginaires. Ils recréent des espaces de débats culturels, des zones de confrontations et d'intégration réciproque, qu'il ne s'agit pas de confondre avec une volonté d'identification réciproque. La pratique artistique gagne donc à être considérée comme propédeutique à l'action citoyenne, en tant qu'elle ne se veut, paradoxalement, au départ pas comme telle, mais en tant qu'elle se veut espace de dialogue conflictuel inter-culture. La culture est ici aussi à entendre au sens anthropologique, comme l'ensemble des représentations sociales transmises ou que la personne s'est construite pour se permettre d'appréhender le monde, de s'y situer et d'agir. Et la mise en travail de la culture se joue aussi au-delà du seul changement des habitudes culturelles, dans la transformation possible des structures et des organisations (sociales, économiques et de pensée), des croyances, des valeurs et des convictions. Le travail de la culture initié par l'action artistique peut ainsi, presque malgré lui, être source de transformation sociale et politique.

« Théâtre bien sûr puisqu'elle en utilise pour partie les rites et les rites. Méthode puisqu'elle est ce processus ayant prétention à conduire ses utilisateurs ailleurs que là où ils sont. Politique aussi dans sa volonté de transformation du monde. Philosophique encore puisque décrétant que dans la période indécise qui précède le choix, chacun a un droit égal à s'exprimer. Ethique enfin puisqu'elle s'adosse à une vision plastique du

²⁰⁶ Extrait de l'entretien de Sara ROGER avec Fabienne Brugel le 7 février 2011 figurant en annexe.

monde. [L'action artistique] est tout cela à la fois et bien d'autres choses encore puisqu'elle est la Poétique d'une Utopie.²⁰⁷ »

Examinant par l'exercice de la créativité si la vie qui nous est faite pourrait être différente si nous la faisons nous-même, l'action artistique à indéniablement – et souvent presque malgré elle - partie liée avec ce besoin citoyen de pouvoir se retrouver assemblés, sous l'arbre à palabre, d'y essayer l'autrement possible, de tenter de se créer sa place dans la société et de se payer le luxe de refaire le monde.

²⁰⁷ Yves Guerre. *Pour une pédagogie de la citoyenneté. Op. Cit.* p. 135

Face à la gestion qui lui paraît incompatible des deux impératifs qui traversent l'action publique en matière de culture – à savoir celui de donner du sens à la culture commune et celui de reconnaître la liberté et l'autonomie de chaque personne dans la construction intime de sa culture - la démocratisation culturelle française perd de son rêve civilisateur. Et peu à peu la référence à l'héritage des Lumières, qu'est le droit de chacun à la culture, ne semble plus devenir qu'un prétexte pour le personnel politique qui rêve de moins en moins à l'épanouissement, ou à l'éveil des consciences citoyennes par la culture, mais à une culture pour chacun réparant le lien social, vecteur de plus-value électorale, touristique, économique, sociale... Il paraît ainsi nécessaire aux yeux de certains autres acteurs culturels de concevoir de nouveaux principes pour l'action publique en matière de culture que ceux de l'intérêt général d'une politique culturelle fondée sur l'idée de démocratisation de la culture.

Car,

« cette politique culturelle traditionnelle est passée à côté de l'essentiel : elle a manqué l'enjeu politique du *Vivre ensemble* dans une société de liberté culturelle. Certes la République décentralisée a pu contribuer au développement d'activités culturelles sectorielles, mais elle a omis de questionner *l'éthique* de ces interventions au regard des grands enjeux liés à la mise en œuvre des droits culturels des personnes²⁰⁸ ».

C'est ainsi, face à une perte du sens de l'action publique et face à une absence grandissante d'enjeux fondamentaux pour la République qui laisse place à un financement culturel pragmatique, mais aussi – et surtout – face à l'apparition de nouveaux textes de référence comme la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001* prônant la reconnaissance culturelle et proposant de se recentrer sur la personne au nom du respect des dignités culturelles, que paraît l'idée d'une nouvelle possibilité politique pour la culture que j'ai appelée dans ce travail celle d'une démocratie culturelle exigeante.

« Toute personne doit pouvoir s'exprimer, créer, diffuser ses œuvres dans la langue de son choix, et en particulier dans sa langue maternelle ; toute personne a le droit à une éducation et à une formation de qualité qui respecte pleinement son identité culturelle ; toute personne doit pouvoir participer à la vie culturelle de son choix et exercer ses propres pratiques culturelles... ;²⁰⁹ »

²⁰⁸ J. M. Lucas et Doc. K. Bisou « Collectivités territoriales et grands enjeux culturels ». (Page consultée le 18 juin 2011.) Adresse URL : <http://www.famdt.com/Publish/document/347/JML-territoires%20et%20grands%20enjeux%20culturels-mars2010.%20pdf..pdf>

²⁰⁹ Extrait de l'article 5 de la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001*. (Page consultée le 3 mars 2010) Adresse URL : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

En se jouant autour d'une conception élargie de la culture, cette *Déclaration* ouvre la voie à une nouvelle politique culturelle dont l'enjeu devient la défense des droits culturels des personnes. L'espace public de la culture n'est plus seulement le lieu où se présente l'offre, mais aussi le lieu où les cultures sont placées en interrelation, entrent en dialogue, s'ouvrent, se métissent... la politique culturelle devient alors un cadre de gestion de ces confrontations pour la constitution collective d'une culture commune. Reste que cette nouvelle politique culturelle n'en est encore qu'à son émergence et qu'il n'est pas facile de revenir sur soixante ans de tradition politique. Cherchant son chemin, cette politique s'avance vers un travail de reconnaissance des pratiques d'action culturelle et artistique qui travaillent dans son sens.

Et c'est là, comme si nous remontions en sens inverse la pente de mon travail que nous pourrions retrouver la pratique du théâtre-forum qui, maintenue à l'écart d'une politique culturelle défendant le droit à la culture, pourrait se retrouver reconnue par une politique culturelle défendant les droits culturels en considération de la manière dont son travail en nourrit les principes. Comme nous l'avons vu, le théâtre-forum tel qu'il est encore pratiqué aujourd'hui, fonde son action sur une approche interculturelle et participative favorisant le passage de l'individu à la personne dans un dispositif qui tend à renouveler les rôles de ses différents acteurs en intégrant la participation des personnes à l'action culturelle publique notamment par le travail de la culture.

« Se côtoyant dans l'action, tendant vers les mêmes buts, les citoyens de cultures diverses trouvent ainsi l'occasion d'apprivoiser leurs différences non pas comme un problème où un obstacle, mais comme une ressource. L'horizon commun se construit non pas en dépit, mais grâce à la diversité en tant que capital de valeurs et d'expériences. Ici, les mots clés sont : décloisonnement, rapprochement, partenariat, solidarité.²¹⁰ »

Le théâtre-forum fonde également son action sur une réflexion autour de ses territoires d'intervention comme lieux déterritorialisés, sources de reconstruction territoriale, quête impérative et toujours inachevée, qui n'en oublie pas ses enjeux politiques : la constitution sociétale par la recherche d'un « consensus autour d'horizons, d'orientations fondamentales, de repères dont se nourrit l'imaginaire collectif », qui ne peut naître que des conflits culturels mis en travail.

Dans la perspective de cette nouvelle politique culturelle en pleine recherche d'elle-même qu'est la démocratie culturelle, le combat pour la reconnaissance de la valeur d'intérêt général de la culture prend une autre tournure et se joue presque entièrement au cœur de ces pratiques dites ici d'actions culturelles et artistiques qui, comme le théâtre-forum et les projets co-générés, travaillent ces nouveaux enjeux. Ces pratiques, qui favorisent les interconnexions entre les dignités culturelles des

²¹⁰ G. Bouchard et C. Taylor. « La Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles » (CCPARDC). (Page consultée le 10 août 2011.) Adresse URL : <http://www.accommodements.qc.ca/>

personnes, se retrouvent ainsi comme replacées au cœur de cette action publique émergente, soucieuse de confirmer sa mission éthique au sein d'une société de libertés culturelles.

Rappelons enfin que si cette pratique du théâtre-forum – qui, à mes yeux, questionne judicieusement le rôle et le sens de l'action culturelle et artistique en pleine redéfinition d'elle-même entre une politique de démocratisation culturelle et une politique de démocratie culturelle - gagne à être mieux reconnue, c'est aussi et surtout parce qu'elle nourrit l'idée de la nécessité de l'artiste au sein de la société, en même temps que celle de la nécessité de l'expérimentation artistique, considérant que :

« la diversité culturelle ne peut être préservée que si ses racines sont nourries en permanence par des réponses créatives apportées à un environnement en évolution rapide. En ce sens, la création artistique et toutes les formes d'innovations touchant à l'ensemble des activités humaines peuvent apparaître comme des sources d'imagination essentielles pour l'essor de la diversité culturelle. La créativité revêt ainsi une importance capitale pour la diversité culturelle, qui elle-même la favorise en retour.²¹¹ »

« C'est simple, c'est très simple,
mais ce n'est pas si simple :
c'est le début.
Le poète espagnol Antonio Machado disait :
'Caminante, no hay camino : se hace camino al andar.'

Alors marchons !²¹² »

²¹¹ Extrait du « Second Rapport mondial sur la Diversité culturelle » de l'Unesco publié en 2010. (Page consultée le 10 août 2011.) Adresse URL : http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=39896&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

²¹² Augusto Boal. *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Op. Cit.* p. 304 [prologue du mémoire]

Avec tes défauts, pas de hâte. Ne va pas à la légère les corriger.

Qu'irais-tu mettre à la place ?

Tu laisses quelqu'un nager en toi, aménager en toi, faire du plâtre en toi et tu veux encore être toi-même !

Va jusqu'au bout de tes erreurs, au moins de quelques-unes, de façon à en bien pouvoir observer le type. Sinon, t'arrêtant à mi-chemin, tu iras toujours aveuglément reprenant le même genre d'erreurs, de bout en bout de ta vie, ce que certains appelleront ta "destinée". L'ennemi qui est ta structure, force-le à se découvrir. Si tu n'as pas pu gauchir ta destinée, tu n'auras été qu'un appartement à louer.

Si tu traces, une route, attention, tu auras du mal à revenir à l'étendue.

... Bêtes pour avoir été intelligents trop tôt. Toi, ne te hâte pas vers l'adaptation. Toujours garde en réserve de l'inadaptation.

L'homme qui sait se reposer, le cou sur une ficelle tendue, n'aura que faire des enseignements d'un philosophe qui aura besoin d'un lit.

Extraits de *Poteaux d'angle*, Henri Michaux, Gallimard, 1981.

Annexe 1

Interview de Fabienne Brugel, metteuse en scène de la Compagnie NAJE.

Lundi 7 février 2011 – Dans la cuisine de sa maison à Antony, région parisienne.

J'ai lu dans votre note biographique figurant sur le site internet de la compagnie que vous aviez été travailleuse sociale avant de faire du théâtre-forum. Et ce cheminement me pose question... à savoir qu'est-ce qui fait que quand on travaille dans le domaine de l'action sociale on en vient à s'intéresser au théâtre, puis à s'y allier, comme s'il y avait là un rapport avec son travail d'intervention...comme si ça apportait quelque chose.

Oui, en fait, moi j'ai rencontré, pratiquement dès que j'ai commencé à travailler, le théâtre de l'Opprimé, même pas deux ans après être entrée en fonction, après avoir passé mon diplôme. Ca a apporté quelque chose. Ca a apporté tellement bien quelque chose que j'ai fini par quitter le social. Dans le social j'étais sur des terrains d'action où je devais faire de l'individuel et du collectif et moi j'étais très branchée sur le travail social communautaire, toutes ces démarches là. Et c'est à cette occasion là que l'on avait monté un projet de valorisation de la culture ouvrière là où j'étais à l'époque, près de Reims, et moi j'ai rencontré un jour un mec du théâtre de l'Opprimé qui m'a raconté qu'est-ce qu'il faisait, et j'ai ... et c'était ça !

La limite du travail social pour moi c'est... mais ça raconte ça aussi le dernier spectacle [La force des gueux]... c'est le travail au niveau politique, c'est le rapport au monde, c'est qu'est-ce qu'on sert comme discours, c'est dans qu'elle optique on travaille. Donc, du coup même si j'ai jamais été une super militante politique, il y avait quelque chose qui n'allait pas dans ce rapport aux gens. Et donc le théâtre de l'Opprimé, même au début, même au premier jour, ce qui m'a tilté c'est que ce rapport que j'avais avec les gens en faisant du théâtre de l'Opprimé n'était pas le même que celui qui s'instituait, tu vois, même si j'essayais autre chose, quand j'étais en travail social. Tout d'un coup c'était pas le même type de rapport, pas la même solidarité, c'était autre chose.

On est, avec le théâtre-forum, dans l'idée du projet, de création, de faire quelque chose ensemble...

Ouai, et dans la façon de penser le monde. Et puis après, plus tard, je me suis aussi aperçue que ça permettait de savoir comment on sort du discours dominant, comment on se met à réfléchir le monde ensemble... enfin tout ça. Mais je l'ai quand même utilisé huit, neuf ans comme une pratique de travail social. Je le rentrais dans mon boulot en fait.

Et aujourd'hui, justement, comment considérez-vous votre travail dont la pratique a du mal à se définir entre intervention sociale et travail de création artistique ?

En général le théâtre-forum se retrouve comme une méthode dite d'action sociale parce que la culture ne veut pas en entendre parler comme d'un travail culturel. C'est la Culture qui classe ça. C'est le refus du Ministère de la Culture de le classer comme pratique artistique qui fait que c'est beaucoup dans le champ du social.

Mais après, c'est pas que ça. Il y a aussi que lorsqu'on intervient, ... comment... là vous avez vu un spectacle [*La force des Gueux*] dans un vrai théâtre, avec un peu de lumière, même si on l'avait fait le jour même, sur un plateau... mais la plupart du temps on est au fin fond d'un centre social, avec quatre scènes... qui sont aussi bien jouées... c'est pas la question, mais là, il n'y a pas les attributs de « l'œuvre ». Il n'y a pas la scène, la lumière, il y a rien, rien que nous et les gens et on fait avec trente ou quarante personnes, ça, mais du coup la Culture n'y retrouve pas ses petits du tout !

Mais vous, vous, vous en pensez quoi ?

Moi je pense que c'est une pratique artistique et politique. Et moi je me place en tant que metteur en scène... surtout dans un spectacle comme à Chelles [*La Force des Gueux*], parce qu'on a écrit le texte, on a fait la mise en scène, une partie du travail ressemble à du travail de metteur en scène. Le reste du temps on dit qu'on est Joker, Meneur de jeu. Le théâtre-forum, c'est une forme de théâtre particulière, qui a sa poétique particulière, sa dramaturgie particulière, des règles particulières, et qui... ne doit pas mettre loin le spectateur, qui doit faire le maximum pour ne pas impressionner le spectateur. Du coup on parle concret, avec des mots de tous les jours, il faut que tout le monde comprenne tout. Parce que ça nous arrive des fois de faire des mises en scène où il y a des gens qui n'ont pas compris un truc, et ça, ça va pas. Il faut que les codes qu'on utilise soient accessibles à tout le monde, aux gens de la classe moyenne qui vont au théâtre mais aussi aux gens qui n'ont jamais vu de théâtre et qui n'ont pas les codes.

Et, puisqu'on parle de la représentation de La Force des Gueux au théâtre de Chelles, est-ce que vous pensez que le théâtre-forum a sa place dans les théâtres ? Je veux dire, est-ce que ça porte le projet, ou, au contraire le dispositif classique d'une salle de théâtre (fauteuils confortable, très nombreux spectateurs, scène en surplomb...) empêche le forum d'avoir lieu dans de bonnes conditions ?

La scène de Chelles c'est loin d'être la pire de celles qu'on ait eu... mais c'est celle qu'on a eu ce jour là. Et elle était très bien, puisque de toutes manières c'était la seule qu'on pouvait avoir ce jour là. Après, ça dépend de ce que l'on veut. Pour moi c'est en même temps une limite de jouer ça à Chelles, et en même temps une chance d'être sept cent dans la salle. Ça donne un Forum qu'on ne peut pas avoir si on est au fin fond d'un quartier avec cinquante spectateurs, à plat etc... mais ça donne autre chose aussi dans le fait d'être si nombreux. C'est compliqué parce que je prends mon plaisir à faire des spectacles comme à Chelles, mais je ne suis pas sûr que ce soit la meilleure place du théâtre de l'Opprimé. Mais j'ai envie d'écrire un spectacle, de faire une mise en scène, mais –je suis toujours très ambivalente- il ne faudrait pas qu'on fasse que ça ! Mais pourquoi ne pas faire ça aussi.

Vous parliez tout à l'heure de théâtre politique, comment situez-vous votre pratique vis-à-vis de ce théâtre qui pourrait comprendre des pièces comme Le Dernier Caravansérail, Rwanda 94...

Je me situe à coté. En fait on se situe un peu à côté de tout. On ne se situe pas tellement par rapport aux autres en fait. C'est un petit peu compliqué de se situer « par rapport » aux autres. On est peut-être séparé par les autres... mais je ne sais pas quoi vous dire, en fait, j'en sais rien... euh... C'est un très bon travail qu'ils font, mais ce n'est pas le même boulot qu'on fait quand on fait *Les Etranges*. Puisque on fait « forum ». C'est-à-dire qu'on cherche avec les gens comment chacun de nous peut faire un petit pas pour s'engager plus dans la réalité. Et

pas seulement dire c'est triste ou c'est terrible. Passer là une soirée à se dire « merde et moi je fais quoi ». C'est ça le boulot qu'on essaye de faire avec le théâtre qu'on fait. Plus ou moins mais... Il y a de la dénonciation, mais il y a autre chose aussi qui est cette espèce d'assemblée qui se pose des questions, tout le temps, même si tous les spectateurs individuellement n'interviennent pas. On passe son temps à se dire : « Et moi je ferai quoi ? »... enfin normalement...

Oui, c'était extrêmement fort. Le concret des situations était extrêmement questionnant dans La Force des Gueux. Et il y a là quelque chose que j'ai du mal à comprendre, c'est où se situe cette différence de questionnement qui a lieu au sein du spectateur quand il est face à un spectacle de théâtre politique, ceux que je citais tout à l'heure par exemple, et quand il est face à un spectacle de théâtre-forum. C'est peut-être une question qui n'aura jamais de réponse... mais c'est un des points qui m'intéressent.

Mais on le dit, au théâtre de l'Opprimé, l'objectif, c'est l'action, la plus petite soit-elle. Quand on fait un spectacle, « on » se questionne ensemble. C'est dire voilà, il y a une société telle qu'elle est, il y a une multitude de choses qui ne nous conviennent pas, et comment on fait ensemble pour s'entraîner demain à faire changer les choses. Après, on ne les change pas au théâtre les choses. On ne les change que dans la vraie vie. Donc le théâtre ne peut être qu'un lieu pour se renforcer, pour se donner du courage, des idées, de l'envie, du possible. Mais aux spectateurs comme à nous, de la même manière, je veux dire, on n'est pas différent, on n'a pas un message à donner, nous. On a juste un truc à dire, « ben voilà, on vous décrit comment on a compris la réalité de cette question, et maintenant on fait quoi ? ». On sait pas plus.

Vous ouvrez un espace de réflexion... mais dans l'ouverture de cet espace, on peut penser que ça peut mener tout autant à plus d'engagement, qu'à un apaisement... dans le sens, ah, ça fait du bien de s'entendre dire des choses qu'on a envie d'entendre ... et puis après avoir poussé son petit coup de gueule on repart satisfait, apaisé...

Il y a pleins de gens qui ont écrit en sortant du spectacle quelque chose comme « ça fait du bien de savoir qu'on est autant réunis pour penser un peu la même chose. » Donc c'est important, mais c'est aussi pour ça qu'on fait des manif ! On se compte, on se soutient, on se dit qu'on n'est pas tout seul, ça donne du courage et c'est une chose importante aussi pour bouger les choses. Après si on n'avait au forum que des gens qui viendraient hurler pour hurler, on s'emmerderait très vite. Moi, j'ai rien contre les solutions révolutionnaires, mais il faut venir les faire et voir ce qu'elles donnent. Les grandes déclarations sur « on va tout faire péter », c'est bien gentil mais comment tu les mets en œuvre demain ? Moi j'veux bien que t'aïlles tout faire péter, je ne veux pas absolument que tu te tiennes tranquille, mais « comment » ? Parce que si c'est facile à dire, c'est pas si facile à organiser collectivement. Moi ce qui m'intéresse c'est comment concrètement on fait quelque chose, n'importe quoi que ce soit.

Mais alors, l'autre question, c'est la limite qu'il peut y avoir avec le théâtre-forum à prêcher les convertis...

C'est la grande discussion que j'ai avec la musicienne de notre compagnie. Elle vient d'un milieu plutôt bourgeois au départ, et moi d'un milieu pas loin d'être populaire, et elle, elle me dit que ce qu'il faut, c'est prêcher les non convaincus. Elle voudrait qu'on face des spectacles plus consensuels, alors que je trouve qu'on les fait déjà bien consensuels, pour qu'ils puissent s'ouvrir à d'autres types de gens qui sont pas convaincus... qui sont dans d'autres options en

tous cas, pour essayer de les faire venir vers nous. Je pense pour l'instant qu'on arrive à faire venir vers nous des gens qui sont un peu tièdes, pas très radicaux. Les ennemis politiques, je ne pense pas qu'on les fera changer d'avis. Mon idée c'est que ils ont intérêt à ce que le monde soit comme il est. Et puis il faut penser que le théâtre de l'Opprimé il s'est construit en disant que c'est du théâtre DE l'Opprimé, c'est-à-dire que c'est du théâtre avec lui et pour lui, pour s'entraîner à comment on change le monde. En se disant que voilà, dans le monde, il y a un certain nombre de forces qui ont envie qu'il se transforme et un certain nombre de forces qui n'ont absolument pas envie qu'il se transforme, ou alors si, qu'il se transforme encore plus vers du néo-libéralisme, et voilà, et ceux là, on les changera pas. Parce que eux, ils ont trop intérêt à ce que cela soit comme ça. Donc, le travail qu'on fait, c'est de renforcer ceux qui veulent que le monde change.

Bon en même temps on s'adresse tout de même à tous... après tout ce n'est jamais si unanime que ça dans la salle. Et puis c'est loin d'être des révolutionnaires, les gens qui sont dans la salle. Mais si on veut s'adresser à droite et toucher à droite, il faut qu'on gomme de notre discours tout un nombre de choses assez effrayant, et donc du coup, ça n'a plus de sens. Parce que c'est une vision du monde qui entre en collision avec une autre. Et le dialogue ne peut pas se créer là.

Il y a des formes de théâtre-forum qui ne se réfèrent plus trop à la question de l'Opprimé, mais qui travaillent de façon plus nuancée à l'ouverture du dialogue au sein des institutions, entre différents groupes de gens... préférant le nom de Théâtre Institutionnel par exemple... quel regard vous avez sur ces autres pratiques ?

Nous on fait aussi des spectacles plus nuancés devant des publics mixtes pour faire changer les choses à petites échelles. Mais on a un discours qui est sur la transformation sociale. On le fait aussi bien... La dernière fois c'était juste à la fin d'année, là, où on a travaillé avec un groupe de gens au RSA, enfin dans la galère à Nantes, et un groupe de salariés municipaux autour d'une commande qui était « comment faire pour que les plus éloignés de la parole publique participent aux instances représentatives mises en place par la Ville ? ». Donc on a mené ce travail mixte comme ça entre pauvres et cadres de la fonction publique territoriale sur qu'est-ce qu'il faut changer pour que cela soit possible. C'était passionnant. Mais ça ne nous empêche pas d'y aller en se disant, ce qui nous intéresse nous, c'est de changer les choses. C'est que eux, le groupe des galériens qui étaient avec nous, c'est eux... notre solidarité, elle est là. Elle est avec le fait que ça change. On peut être solidaire avec les professionnels aussi bien, hein ! On n'est pas ennemis, au contraire, surtout qu'on cherche la même chose, mais, voilà, l'institution « ville » opprime ces gens aussi. Ca fait parti de leurs oppresseurs, même si on s'en rend pas compte, même si c'est une Ville de gauche qui essaye de faire plein de trucs super.

Mais après c'est un positionnement par rapport au contrat quand tu parles de théâtre institutionnel et tout ça. A une époque on s'était appelé « Théâtre-Forum » pour ne pas s'appeler « Théâtre de l'Opprimé », ça fait pas peur, c'est plus vendeur, tu passes partout. Et en fait, on a dit non ! On va continuer à s'appeler Théâtre de l'Opprimé, justement, on va annoncer la couleur de qui on est. Après on ne fait pas la révolution non plus. Moi je n'arrive pas avec le poing levé en disant, tu vois ! J'essaie de travailler sur comment on se libère, chacun, de la pensée dominante, et moi comme les autres, hein, c'est le travail d'une vie à chercher comment ne pas se laisser avoir.

Il y a de plus en plus de compagnies de théâtre qui se lancent dans des grands projets d'action artistique, je pense au Théâtre du Grabuge, par exemple, est-ce que vous vous reconnaissez dans ces pratiques là ? Avez-vous le sentiment de travailler au même endroit ?

Il y a peut-être une communauté entre ces pratiques là, mais il y a une communauté où on est. On ne se cherche pas mutuellement. On n'a rien contre, mais... Comme on n'est pas en phase de recherche de ..., on fait notre boulot, quoi. Alors tout ce qui est du travail pour avoir du réseau, on ne le fait pas. Parce qu'on est fainéant, parce qu'on met notre énergie ailleurs surtout. Après s'il y a de l'utilité à se voir pour faire des choses ensemble, alors, oui, après si c'est se voir pour boire des coups et manger des petits fours, alors non. Et puis, c'est pas en ce moment qu'on va changer l'Etat et sa vision de la Culture. On est mal barré en ce moment. Et, oui, même si l'Etat c'est nous, moi je suis allée traîner à l'Appel des Appels, aux premières réunions. Et j'ai vu des gens à la tribune de l'institution culturelle qui défendaient des discours de l'institution où je ne me suis pas retrouvée, donc j'ai fini par ne plus y aller. Ça ne m'intéresse pas de rentrer dans ce discours des cultureux sur la Culture et disant ce qu'est l'Art. Alors je suis partie, parce que je ne me reconnais pas dans ce qu'ils disent, j' préfère être sur le terrain, avec les sans-papiers par exemple.

Tout à l'heure vous parliez d'un travail de questionnement de nos oppressions qui est un travail de toute une vie... et ça me fait penser aux principes de l'éducation populaire. Quel regard vous avez sur les idéaux de ces mouvements ? Y a-t-il là un rapport avec votre travail ? Vous-y référez-vous ?

Je me reconnais complètement dans les idéaux de l'éducation populaire. Si on me demande si je m'y réfère, je dis oui. Mais je ne dis jamais moi-même que je fais de l'éducation populaire, enfin qu'on fait de l'éducation populaire. Parce que l'éducation populaire a été beaucoup dévoyée. Tout le monde en fait, tout le monde dit qu'il en fait. Et quand je vais travailler dans leurs centres sociaux je ne vois pas où elle est leur éducation populaire. Enfin, voilà. Et puis dans le mot éducation populaire, il y a le mot éducation, il y a donc quand même un truc descendant quelque part, tu vois. J'aime beaucoup le concept d'éducation populaire, mais ce mot, éducation, contient l'idée d'une classe moyenne qui va éduquer la classe populaire, et il y a là un truc qui me gêne, dans le mot. Après dans les gens qui le font, non. Je te dis mes limites par rapport à la terminologie même.

Vous ne pensez pas qu'il y aurait là un moyen de reconnaissance de votre travail ? Je veux dire qu'à la création des Ministères de la Ve République, après la guerre, il y a eu une tentative d'associer une direction de l'éducation populaire au Ministère des Beaux Arts. S'il y avait, encore aujourd'hui, un tel département au Ministère de la Culture, peut-être se poserait-on moins la question de savoir si telle ou telle pratique c'est de l'Art ou de l'Action sociale... Mais cette reconnaissance ministérielle, et du coup politique, est-elle encore possible à reconquérir ? Peut-être en travaillant en réseau avec les autres compagnies qui font aussi du théâtre-forum ?

Je pense que ça pourrait être très bien un réseau. Mais le problème, euh... Julien Boal a envie de remonter un réseau. S'il fait un réseau, Julien, j'irais dans son réseau, voilà. J'irais pas dans celui d'Arc en Ciel, mais j'irais dans celui de Julien Boal, par exemple. Parce que c'est quelqu'un que j'apprécie beaucoup. Après, la construction des réseaux en France, elle est aussi historique. La question des luttes de pouvoirs, d'influences ou de choses comme ça. Donc, pour l'instant on ne participe pas à un réseau... Je ne suis pas sûre qu'un réseau nous donne plus de poids politique pour aller nous négocier des subventions au Ministère de la

Culture. Je ne suis pas sûre que ce soit assez fort pour ça. C'est-à-dire qu'une grande fédération, je ne sais pas très bien à quoi ça servirait, enfin si ça servirait à ça. Pour moi, créer un réseau c'est mettre en réseau les gens avec qui on travaille, échanger nos forces de compagnies, mais on n'a pas toujours besoin d'un réseau pour faire ça. Moi je suis en contact avec deux-trois compagnies, on s'échange des textes, des comédiens, on se file des coups de mains pour la mise en scène... Tu vois, je crois beaucoup plus à des choses concrètes, moi, au travail en commun, à l'échange, plus qu'aux grandes machines... Après j'ai le sentiment que tant qu'on arrive à vivre, je m'en tape de la reconnaissance ! Tu vois. Enfin, j'aimerais mieux en avoir, avoir un lieu qu'on nous file dans une mairie. Des moyens pour travailler qui ne sont pas ceux qu'on a. Mais en même temps vu le travail qu'on fait, c'est normal qu'on n'en ait pas plus, enfin. Si on en avait trop c'est qu'on serait certainement ailleurs dans le travail qu'on fait avec les gens où dans le travail politique qu'on fait, tu vois ! Tu peux pas vouloir travailler à l'envers et être reconnu en plus.

Comme s'il y avait une incohérence à vouloir être subversif et à vouloir être subventionné...

Je me dis qu'il y a quand même quelque chose là dedans, un hiatus qui fait que ... voilà quand on participe au pouvoir, on ferme un peu plus sa gueule, quoi. Je ne sais pas s'il y en a tant que ça du théâtre subversif dans le théâtre subventionné... Des fonds, nous on en reçoit si peu que ça nous attache à pas grand-chose. On travaille que sur commande. On n'a aucun budget de fonctionnement, nous... Je te dis ça et en même temps je ne suis pas non plus dans un discours absolument radical. On travaille à la commande, au contrat et c'est un peu pareil... On travaille sur ce qu'on peut faire et comment on peut jouer avec la limite, et la dépasser. Mais ce n'est pas la même chose quand t'as... Dire non à un contrat qui fait 5% ou même pas 5% de ce que tu as besoin pour vivre une année, et dire non à un subventionnement qui t'apporte un lieu et sur lequel toute la vie de la compagnie est basée, c'est pas la même chose ! Dire non, nous on le dit avec grand plaisir, dire non à un contrat chaque fois que c'est foireux, ça nous ragailardi, tant pis, on n'aura pas les sous, mais ça fait du bien, enfin tu vois. C'est pas le cas si tu dis non à la moitié du pognon qu'il te faut pour l'année, quoi ! Là tu pouvais le faire avec presque du plaisir, tandis que sinon, là, tu te dis, putain, ça va me coûter cher, alors bon, on va peut être pouvoir s'arranger ! Ca repose la question et c'est normal ! Je trouve des côtés positifs au fait qu'on ne soit pas subventionné, quoi !

Et justement, pouvez-vous revenir sur votre rapport au travail à la commande ? Est-ce que ça vous arrive d'aller chercher des commanditaires avec l'envie de travailler sur telle ou telle question ?

Pour jouer, nous c'est des gens qui nous sollicitent. Aller chercher des gens, nous, on ne sait pas faire. Donc on ne va pas chercher, on attend qu'on nous trouve, grosso modo. Pareil pour les journalistes... j'ai beaucoup couru après les journalistes pour leur faire écrire des articles sur notre travail. On en a eu de la couverture presse. Mais c'est un tel boulot, quoi ! Et à la fin ça fait beaucoup d'énergie pour pas grand-chose... parce que ça fait quoi un article de presse à la fin, à part flatter ton ego... Ca m'empêche pas de leur envoyer une invit' comme à tout le monde. Mais j'en fais pas plus, je ne passe même plus un coup de fil.

Par contre vous semblez particulièrement ouverte à rencontrer des gens de l'Université, des étudiants, comme moi, mon directeur de recherche... qu'est-ce que ça vous apporte ?

Moi, quand j'étais assistante sociale, j'ai toujours eu des stagiaires... et les gens qui font des stages, des mémoires, des recherches, du travail, tout ça quoi, ça fait partie de la vie normale

de les recevoir. Moi ça m'intéresse d'être avec des gens qui pensent, qui cherchent, qui réfléchissent. Toute ouverture à des gens intéressants-intéressés est toujours bonne à prendre, enfin, voilà. Ca fait circuler des trucs, des gens, des idées, des cadres, c'est vachement intéressant.

Bon, pour en revenir au cœur de votre travail...je m'écarte un peu, là... J'aurais aimé que vous me disiez comment le théâtre-forum travaille avec l'émotion... S'agit-il d'y entrer (puisque c'est tout de même des gens qui parlent de situations concrètes de leur vie) ou alors d'en sortir, pour mieux réfléchir ?

Les deux. Il y a deux types de travail. D'abord celui de construction du spectacle. Avant que le spectacle soit écrit, on est dans un certain travail, après on est dans un travail de comédien complètement classique, où on va chercher de l'émotion de comédien, où on ne joue jamais son histoire, donc tout ce qui est joué comme émotion (s'ils en ont) c'est qu'ils ont bien bossé pour arriver à la sortir, parce qu'ils en ont bavé ! C'est un boulot de comédien. Bon, après voilà, ils sont amateurs, chacun plus ou moins en capacité de, mais c'est un travail classique de comédien, comme n'importe quel comédien. C'est pas parce qu'ils sont pauvres qu'ils jouent des pauvres. Dans le groupe des pauvres, il y en a qui sont pauvres, mais il y en a qui ne sont pas pauvres du tout ! Et puis les pauvres ne ressemblent pas forcément à des pauvres, en plus, c'est compliqué. Dans le travail d'avant, d'élaboration du matériau, en fait, c'est comme dans la vie... travailler sur ses oppressions, raconter des choses, ça fait venir de l'émotion, mais en même temps, on n'est pas là pour faire venir de l'émotion. Ca fait partie du travail, mais ce n'est pas le but recherché. Mais ça fait partie. C'est-à-dire, ni on la fuit, ni on la veut, on navigue entre j'accepte d'entrer dans l'émotion et en même temps je dois être en même temps dedans et en même temps dehors. Même quand on improvise nos histoires, dans les histoires que les gens improvisent, ils ne jouent pas leurs personnages à eux, ils en jouent toujours un autre. Ca nous provoque toujours beaucoup d'émotion, à eux comme à moi. C'est comme la vie quoi, pas plus pas moins. Quand tu fais venir une histoire de vie douloureuse, parfois tu pleures, bon, ok, il n'y a pas de problème à pleurer, on pleure, mais ce n'est pas le but. Donc si tu veux, il faut aussi sortir du pleur et vite fait bien fait, parce que ce n'est pas le travail qu'on a à faire que de pleurer sur nos histoires. C'est d'utiliser nos histoires, pour les intégrer à l'intérieur d'un truc qui ... tu vois, on les amène pour les utiliser pour le théâtre. Donc tu ne les amènes pas pour pleurer, où pour souffrir, où pour plaindre, où pour coucouner la personne... Même si parfois il faut aussi se coucouner un coup quand quelqu'un a bien pleuré. Mais il faut aussi se donner un coup de pied au cul pour se dire que si je l'amène, cette histoire, c'est parce que je pense qu'elle peut faire partie d'une œuvre collective, qu'elle peut construire quelque chose avec les autres. Donc, tu vois, tout de suite, ce n'est pas la même raison pour laquelle tu l'amènes. On l'amène pour autre chose. Et en plus « je » dois être en permanence conscient de ce que je fais parce que celui qui l'amène doit la mettre en scène. Donc il faut qu'il dirige les autres, qu'il face en sorte que ça se joue comme il l'a senti. Il peut pas être esclafougné sur sa chaise en train de pleurer, il faut qu'il dirige le travail. La première fois, c'est celui qui raconte son histoire qui l'a met en scène. Et il se retrouve dans le faire, avec la conscience que s'il ramène cette histoire c'est qu'elle a du sens dans le cadre du travail du groupe. Que ça va amener du sens. Donc je l'amène. On travaille toujours sur des vraies histoires de gens qui nous les ont racontées. Alors il peut arriver que ce soit des gens de l'extérieur qui viennent nous raconter, où moi qui amène quelque chose de déjà écrit, disant, bon, on ne peut pas voir cette personne, mais je sais que c'est comme ça... Et donc c'est toujours à partir de réalité qu'on travaille.

Et de ce fait le choix des scènes qui vont passer à l'écriture doit être très difficile...

C'est un grand débat, chaque année. C'est un déchirement qu'il y ait plus de la moitié des histoires qui ne soient pas en scène. On essaye de décider un peu avec le groupe de ce qui est absolument nécessaire au niveau du fond dans le spectacle, grosso modo. Et puis après, l'écriture fait qu'il y a des choses qu'on va pouvoir mettre et qu'il y a des choses qui ne vont pas trouver leur place dedans. Mais c'est toujours très difficile. Cette année par exemple [dans *La Force des Gueux*], on n'a pas mis tout ce qu'on avait travaillé sur l'école. Comment c'est le lieu où on découvre sa classe sociale. Donc on a beaucoup bossé là-dessus et on ne l'a pas mis dans le spectacle parce que ça faisait double emploi avec les travailleurs sociaux. Et c'était ou l'un ou l'autre. Mais ça a été très difficile... il y avait eu des histoires fortes sur l'école.

Vous me parlez beaucoup du travail en atelier –où vous devez aussi travailler sous forme de forum - qui a lieu avant le forum public... qu'elles sont pour vous les différences entre ces deux formes de forum ?

C'est toujours moins bien le forum public. Ca nous entraîne, mais comme nous on est toujours à fond dans le sujet et que les gens sont toujours à fond comme ça. Quand on est en forum entre nous, à l'interne, ça fuse, ça va plus loin, mais parce que aussi, chacun maîtrise plus les enjeux de la scène. Donc c'est toujours moins les forums publics que les forums qu'on a fait entre nous. Moins riche ou moins... enfin, tu vois. C'est deux plaisirs différents. L'atelier c'est un travail de long terme. On passe, quoi, trente jours avec les gens de ce spectacle [*La force des gueux*], c'est un travail de longue haleine, avec certains qui sont là depuis des années déjà. Un spectacle, c'est le plaisir de la scène, de la lumière, de se faire un petit peu d'adrénaline, ... Mais les deux sont nécessaires, on ne se ferait pas un travail en atelier s'il n'y avait pas un spectacle au bout, et il n'y aurait pas un spectacle au bout s'il n'y avait pas la richesse du travail en atelier avant. Enfin, ce n'est pas l'un contre l'autre. C'est l'un et l'autre et c'est très bien comme ça.

Et ça arrive qu'un forum ne prenne pas, ne marche pas, comme si l'audience restait extérieure à la question, ne s'en emparait pas ?

Il y a des forums plus où moins intéressants, mais ça prend toujours. Je te parlais du projet de Nantes tout à l'heure sur la participation des plus éloignés de la participation. C'est une commande municipale. Nous, on dit d'accord, et pour faire ça il nous faut un groupe d'habitants et un groupe de professionnels et il faut que les élus soient là tous les jours au moins une heure. Et on part avec ça. Après c'est très compliqué de monter un groupe d'habitants pour eux. Evidemment, ils n'ont pas le contact avec eux, donc il faut les aider beaucoup à aller chercher des gens. Mais, voilà, on a posé les conditions qui font qu'on peut faire ce travail là. Après on n'est jamais sûr que les gens rassemblés s'emparent de la question posée. Dans le projet. Il y a quarante personnes, tu ne peux pas imaginer qu'il y a quarante personnes qui se sont emparées de la même question, mais tu peux être sûre qu'elles se sont emparées d'une partie des questions. Pas forcément des mêmes. Ce qui fait qu'on s'empare de la question, c'est vraiment très très variable selon les gens, c'est ça qui est incroyable. Nous par exemple, on donne un thème, on dit par exemple, cette année, ce sera là-dessus. Le thème n'est pas à remettre en cause parce qu'il dépend des subventions qu'on a pour le faire, et des envies qu'on a nous, et puis c'est nous qui le proposons, donc... euh... on pose le thème et on réunit les gens sur ce thème là. Mais on n'en sait pas plus que le thème. Cette année on s'est dit, on travaille sur les questions de la pauvreté. C'est un peu large. Et puis on commence à bosser et puis on cherche les formateurs intervenants, de qui on va vouloir des histoires

concrètes. Le spectacle il se construit peu à peu avec tout le monde. On n'a pas d'idée toute faite nous au départ. Il se construit de tout ce qui se joue à l'intérieur de l'atelier. Donc, à la fin, même si on n'est pas content parce qu'on n'a pas tout mis, tout ce qu'on a mis, tout le monde le reconnaît. Ça n'empêche pas qu'après, comme avec des comédiens, il faut refaire de l'explication de texte avec ce qui a été écrit. Et il y a aussi des fois des gens qui investissent à ce moment là. Au moment du travail de comédien.

Et comme on y arrive, au « travail du comédien », y a-t-il un travail du comédien particulier au théâtre-forum ?

Le travail de scène avant que le spectateur entre en scène, c'est du travail de scène. Sauf qu'il est juste... mais il y a d'autres théâtres qui font ça... c'est l'histoire du quatrième mur. C'est le fait que les comédiens soient dans la salle quand les spectateurs arrivent, tu as vu ça, pour créer un autre rapport avec eux. Et puis après on leur demande le plus possible de jouer en s'adressant à la salle, en parlant aux gens, en s'adressant à eux, vraiment. Donc, c'est finalement pas si différent. Mais après, évidemment, en forum, ça change. Ce n'est plus un travail de comédien à proprement parler... enfin c'est un travail de comédien, mais c'est un travail de comédien compliqué. C'est d'improviser avec le public qui monte. Il faut former le groupe assez pour que toute piste qui arrive soit vraiment traitée comme une pépite, et la développer avec lui, chacun fait ce qu'il peut, et quand on est en groupe sur scène c'est pas toujours évident, enfin tu vois. Et le travail du comédien, quand il est en scène, et que le public monte, c'est vraiment d'essayer de piger ce que le spectateur amène, de le développer avec lui, de voir où ça nous mène et quelle conséquence ça a mais aussi quelle limite, d'amener le spectateur un peu plus loin que l'idée qu'il avait au départ quand il est venu sur scène, lui mettre quelques barrières de plus pour qu'il passe une marche au dessus... enfin tout ça c'est la théorie, après, dans le concret, on fait comme on peut surtout quand ce sont aux trois quart des amateurs qui sont en scène.

Et face à toutes ces questions qui se posent à la pratique même du théâtre-forum, est-ce que vous diriez que votre mode de travail, que votre philosophie de travail, a évolué depuis la création de la compagnie ?

Dans la philosophie de travail, non. Dans le travail, oui, il y a des choses qui ont évolué. Il y a tout un travail qui a évolué du côté du travail institutionnel, et du travail avec d'autres types de professionnels, cette envie de travailler avec d'autres. Et puis je pense que ce qui va peut-être évoluer à partir de maintenant, je croise les doigts, c'est que moi j'ai eu 50 ans cette année, et que j'ai été une bonne fille jusque là, une fille sage... et que j'arrive à l'âge où on peut prendre plus de risques, on peut quand on est jeune et quand on est vieux. Et maintenant j'aimerais bien qu'on travaille de manière plus radicale sur un certain nombre de sujets. Avec plus de groupes agissants, de syndicats, même si ils ont un mal fou... enfin, associer notre travail à des gens plus engagés. Peut-être que ça rendra notre travail plus caricatural, un peu plus hard... et avoir encore moins d'argent qu'on en a maintenant. Ça c'est un vœux.

Cette volonté de s'engager plus me mène à penser que ça ne doit pas toujours être facile d'assumer toutes les paroles amenées par les spectateurs au moment de la partie forum...

Ce que disent les autres, on n'a pas de raisons de l'assumer nous, on n'assume que ce qu'on dit nous. Le spectateur il est libre de dire ce qu'il veut, c'est son problème. Après moi je suis vraiment partisane, alors quand il y a des propositions où je suis contre, je m'arrange pour bien le dire quand même, ça se sent. C'est d'ailleurs des critiques qu'on me fait dans ma

manière de faire le joker. Alors je le dis gentiment, poliment, mais tout de même je dis ce que j'en pense.

Je reviens un peu en arrière, mais pouvez-vous m'expliquer un peu plus précisément comment vous différenciez votre pratique des autres pratiques du théâtre-forum.

Nous, on est dans complète ligne du théâtre de l'Opprimé, tel qu'il est au départ, j'ai l'impression qu'on n'en dévie pas.

→ [Intervention de Jean Claude Ramat, cofondateur, avec Fabienne Brugel de la Compagnie NAJE] : Non, on n'en dévie pas. Et je pense qu'on est quelques uns à garder cette ligne politique, du fait que c'est l'opprimé qui s'exprime et sur la ligne artistique du fait que c'est du théâtre, et ça, ça a toujours été porté par Augusto. Après la question est de savoir sur quel axe politique on travaille. Après il y a certaines personnes qui se démarquent parce qu'elles travaillent plutôt sur des questions de prévention, mais je pense qu'on est un certain nombre à s'identifier au travail de Boal.

Pour finir, on associe parfois le théâtre-forum à un mode d'accès à la démocratie participative, je voulais savoir ce que vous en pensiez ?

La démocratie participative, c'est quand il y a les trois piliers, le triangle citoyens, professionnels, élus. Nous on intervient beaucoup dans des démarches participatives introduites par les mairies, mais, on n'est pas en nous-mêmes, la compagnie NAJE, un lieu de la démocratie participative. Bon, et puis à force d'en voir des lieux qui en font... Le concept est super intéressant, mais ce qui en est fait la plupart du temps...

→ [Jean-Claude Ramat] : En fait nous on travaille sur la démocratie participative là où ça merde. C'est-à-dire soit avec des agents municipaux qui disent nous on ne nous donne pas les moyens de le faire, soit avec des groupes d'habitants qui disent c'est du pipo. On continue de faire la même chose, c'est-à-dire du théâtre de l'Opprimé. Et c'est intéressant parce que c'est là que normalement les choses devraient pouvoir se construire effectivement du côté d'une expression plus large des personnes, de la construction d'un collectif. Alors effectivement, le théâtre de l'Opprimé, c'est interroger les gens sur ce qu'ils veulent, pour qu'ils construisent eux ce qu'ils veulent. Bon, et puis nous on construit un spectacle en leur demandant à eux ce qui merde et en leur proposant de chercher des solutions pour que ça change. Normalement la démocratie participative devrait fonctionner de la même manière, c'est-à-dire, sur tel sujet, qu'est-ce que vous voulez. Bon, mais concrètement ça ne marche pas vraiment comme cela. Nous on interroge les lieux de la démocratie participative.

La démocratie participative, c'est une offre de démocratie. C'est-à-dire que ça continue à partir du haut, c'est une offre de participation. Ce n'est pas dans l'ascendant, dans le contrepouvoir. Et nous, même si on veut bien collaborer avec l'institution, moi je demande plus d'Etat, plus de services publics, mais en même temps, on travaille dans l'ascendant, dans la critique. Pour nous, quand on fait de la démocratie participative, on s'arrange pour que ceux qui n'ont pas la parole l'aient vraiment et que leur parole pèse. Et que si en face ça veut pas, c'est avec nous qu'il va y avoir du conflit. On n'est pas vraiment dans l'idée que toutes les paroles comptent pareil. C'est qu'il y en a qui ont beaucoup de pouvoir et que les autres n'en ont pas du tout. Après c'est comme quand tu fais un contrat social avec quelqu'un au RSA, il a le choix lui de le faire le contrat ? S'il a pas le choix, c'est quoi le contrat ? Normalement un contrat c'est entre deux parties qui ont un peu près les mêmes forces. Ben, là

c'est un contrat de merde, face à quelqu'un qui n'a que le pouvoir de passer par là où on lui a dit de passer. Alors, oui, le conflit doit se poser, mais il faut que le théâtre soit là pour qu'ils puissent s'exprimer ces gens là.

Vous vous présentez d'ailleurs vous-même sur votre site Internet comme des « utopistes réalistes »...

L'idée c'est que demain ça se fait tous les jours. Il ne faut pas attendre le grand soir parce qu'il arrivera pas, ou pas comme on l'attendait. Alors c'est tous les jours, qu'il faut s'indigner, se parler, s'rencontrer entre humains, se raconter nos misères, se renforcer, faut tout quoi, faut aussi construire, rêver, inventer comment on vit, partager ses salaires, inventer des machins, des petites bulles, comment on vit le collectif, comment on vit ensemble quoi.

Annexe 1 (bis)

Fiche-spectacle NAJE

" Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir "
- la force des gueux -

Un spectacle de théâtre-forum créé avec 34 amateurs
et 9 comédiens professionnels de la compagnie NAJE.

Joué le samedi 15 janvier 2011
au Théâtre de Chelles (77) devant 680 spectateurs.
Rejoué le samedi 2 avril 2011
Au théâtre de Chambéry.



Pourquoi ce spectacle ?

2010 : L'Europe lance son année de lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale.

2010 : La compagnie NAJE, fidèle aux principes du théâtre de l'opprimé, s'interroge avec des personnes en situation de pauvreté et des militants sur les forces et les moyens dont les pauvres disposent pour s'organiser collectivement et lutter contre les systèmes qui les maintiennent dans la pauvreté. C'est « la force des gueux », un spectacle de théâtre-forum qui dit ce que nous avons compris ensemble, qui relate des luttes gagnantes actuelles et se demande comment les généraliser.

Un spectacle de théâtre-forum.

Sur scène, 43 personnes : des comédiens professionnels et amateurs, des précaires et des moins précaires, des hommes et des femmes, des vieux et des jeunes, des migrants et des sédentaires... un groupe qui veut la transformation sociale et qui veut chercher avec vous comment l'utopie peut devenir concrète. Les séquences théâtrales qu'ils produisent racontent une histoire, celle de la création de la pauvreté, celle de ses conséquences, celle de gens qui luttent ensemble et qui gagnent, celle de gens qui pourraient peser et gagner plus... Nous jouons une première fois le spectacle, pour que chacun en saisisse le sens et les enjeux. Dans la salle, vous et d'autres. Pas des spectateurs mais des acteurs du débat. Puis nous rejouons une deuxième fois les séquences sur lesquelles nous voulons faire débat. Alors, si vous le voulez, vous venez sur scène pour y prendre votre place, pour jouer votre point de vue, pour tenter une action qui transformera la situation. Pour qu'ensemble, nous nous essayions à l'action transformatrice et pesions ses conséquences.

Thèmes abordés.

Le spectacle a été créé à partir de récits des personnes en situation de pauvreté qui composent une partie de notre groupe, de récits de militants et de chercheurs qui nous ont apporté matière à réflexion et nous ont relaté des expériences collectives menées en France, en Inde et en Angleterre avec des gens en situation de pauvreté. Certaines de ces actions ont trouvé leur place dans notre spectacle : la marche contre la pauvreté et pour la dignité organisée par un collectif de Rhône-Alpes qui fait référence à la marche des paysans indiens avec Rajagopal, l'action de la Citizen à Londres qui agit selon la méthode de Saul Alinski. Ce spectacle est le résultat du croisement des analyses et des points de vue des différentes personnes du groupe. Ainsi le spectacle s'organise comme un récit individuel et collectif qui raconte ce que nous avons compris et qui pose les questions qui sont les nôtres et que nous voulons mettre en débat avec vous : Comment le libéralisme crée la pauvreté et l'exclusion. Ce que cela veut dire d'être ou de devenir pauvre. Comment les pauvres peuvent-ils s'organiser collectivement pour penser les systèmes ? Comment les structures de notre pays peuvent-elles ou non les aider ? Comment organiser un mouvement des pauvres et des précaires ? Quels sont les publics avec lesquels nous voulons débattre et chercher comment avancer avec ce spectacle de théâtre-forum ? Les personnes et les groupes qui font partie du monde populaire (prolétaires) ? Ceux qui agissent avec eux (professionnels des institutions, associations, militants) ? Tous ceux et celles qui se sentent des alliés, qui se questionnent et cherchent comment faire pour transformer l'état de la situation, où qu'ils soient ?

Etapes de création.

Préparation de janvier à avril 2010 : Il s'agissait de modéliser les conditions de réalisation de l'action et de préciser son contenu avec tous les comédiens qui la dirigent (dossiers de subvention, cahier des charges, organisation logistique de l'action...).

Formation des participants et récolte des matériaux du 30 avril au 27 juin : Le groupe de participants s'est réuni 4 fois du vendredi 18h au dimanche 17h pour se former, pour élaborer leur réflexion et commencer des improvisations de ce qu'ils veulent voir apparaître dans le rendu final sous forme de spectacle de théâtre-forum. Soit 80h en tout. Le groupe s'est alors stabilisé à 41 participants dont plus des deux tiers vivent la précarité financière. L'emploi du temps est ainsi défini : Le vendredi soir, les deux sous groupes sont réunis pour faire du travail de la voix et du corps puis pour se montrer leur production du dimanche précédent. Le samedi, les deux sous groupes sont réunis et travaillent à partir de ce que les intervenants extérieurs amènent. Le dimanche, les deux sous groupes sont séparés et mènent chacun leur travail de manière autonome soit en prolongement des interventions extérieures soit sur de nouveaux sujets qui émergent dans le groupe.

L'écriture du texte du spectacle par Jean Paul Ramat et Fabienne Brugel pendant l'été 2010

Les répétitions et la préparation au forum de septembre à décembre : Cette phase s'est déroulée sur 8 sessions organisées du vendredi soir au dimanche soir à raison d'un week-end sur deux de septembre à décembre. Le vendredi soir est le lieu privilégié de la préparation au forum. L'exercice du forum avec le groupe permet d'approfondir le dévoilement des enjeux contenus dans les différentes séquences théâtrales. Il permet aussi de renforcer le groupe dans ses volontés et les acteurs dans l'interprétation de leurs rôles. Les samedis et dimanches sont consacrés à un travail classique de répétition du spectacle et de son accompagnement musical.

L'équipe artistique : L'action est conduite par 1 musicienne et 8 comédiens de la compagnie dont trois en bénévolat. Les participants, ils sont au nombre de 33 dont la moitié vivent la précarité (minimas sociaux) et la moitié sont des « alliés », Andrée Virly, Anne-Sophie Girard, Arlette Konnert, Asmahan Bauchet, Aude Marsan, Catherine Lamagat, Celia Daniellou, Christian Rodriguez, Claire Mollard, Christine Duchêne, Clara Guenoun, Claudine Curcio, Danielle Cuny, Diop Mostapha, Driss Belasri, Elisabeth Neulat, Etienne Clopeau, Emy Levy, Fabienne Brugel, Fabienne Guignard, Farida Aouissi, Fatima Berrahla, Jean-Jacques Masot-Urpi, Jean-Paul Ramat, Mamadou Mansour, Marie-Odile Mougou, Martine N'Sunda, Marysa Camborde, Mayalu Lukau, Michel Hirtz, Mostafa Louahem'M-Sabah, Nathalie Bazin, Nathalie Meurzec, Noella Guillemin, Olga Simonenko, Patricia Berry, Pascal Thang, Pauline Christophe, Perrine Capon, Rachel Speller, Renée Thominot, Roselyne Salesse, Sylvie Umba, Vianney Davienne...

Écriture et mise en scène : Fabienne Brugel et Jean-Paul Ramat
Création sonore et conduite du groupe musical : Catherine Lamagat
Création Lumières : Pascal Thang aidé de Vianney Davienne
Durée : 45 minutes de maquette et 1h30 de forum.

Partenaires financiers : L'ACSE et l'Europe (année de lutte contre la pauvreté et l'exclusion sociale)
Partenaires mettant à disposition leurs locaux : La Fabrique du Mouvement à Aubervilliers, la Parole Errante à Montreuil et le Théâtre de Chelles qui accueillent notre travail dans leurs locaux.
Partenaires intervenants dans la phase de formation : Alexis Tchernouvanoff de l'observatoire des inégalités ainsi que Manu Bodinier qui est responsable de la fédération régionale des centres sociaux de Rhône-Alpes, Daniel Frandji, chercheur à l'INRP de Lyon, Adrien Roux qui met en œuvre la méthode de Saul Alinski, Xavier Renou des Désobéissants, M Sengenès de la politique de la ville de Bordeaux ainsi que M Mehdi, sociologue travaillant avec lui et Daniel Maciel venu nous parler du forum de l'insertion de Lille.

Compagnie NAJE - Contact : Fabienne Brugel
57 rue Roger Salengro, 92160 ANTONY - Tel et fax : 01.46.74.51.69/ 06.82.03.60.83.
www.naje.asso.fr - email : fabienne.brugel@wanadoo.fr
Licence d'entrepreneur du spectacle catégorie 2 n°921847 du 16 novembre 2004

Annexe 2

Interview de Bernard Grosjean, metteur en scène de la Compagnie Entrée de Jeu.

Mardi 8 février 2011 – Dans la salle de répétition de la Compagnie – 35 Villa d'Alésia, Paris 14^e.

Ma première question est relative à votre rencontre avec le théâtre-forum. Comment vous-y êtes-vous formé et qu'est ce qui vous a mené à créer votre compagnie autour de cette pratique ?

C'est quelque chose de relativement simple. Je faisais partie du mouvement Freinet, un mouvement de pédagogie innovante, j'étais instituteur à l'époque et puis je faisais du théâtre amateur à côté. Je faisais du théâtre amateur politique à l'époque. Et puis un soir je suis rentré à pied chez moi, en revenant de l'école, et puis je suis passé devant la librairie de mon quartier, et il y avait en devanture le livre d'Augusto Boal qui venait de sortir... c'était en 1978. J'ai acheté le livre immédiatement. Je l'ai lu dans la nuit. Et, ça m'a beaucoup plu, et la coïncidence c'est que huit jours après, le mouvement Freinet, dont je recevais le journal, indiquait qu'il y allait avoir un stage avec Augusto Boal, l'été suivant, à Bollène. Donc, j'étais le premier inscrit, à m'inscrire. Et je me suis retrouvé à Bollène avec Augusto Boal pour huit jours de stage. Et comme c'était son premier stage, non son deuxième, il en avait déjà fait un à la cartoucherie de Vincennes en arrivant en France. Enfin, à ce stage j'ai rencontré plein de gens, Catherine Dasté... tout ça... enfin, moi j'arrivais de ma province, j'ai découvert le monde quoi, j'avais... 23 ans. Et j'ai rencontré le directeur de l'Institut théâtral de l'époque, Richard Monod. Donc j'ai rencontré non seulement Augusto Boal, mais aussi l'Institut d'études théâtrales. Deux choses qui vont être étroitement associées tout au long de ma carrière. C'est à ce moment que j'ai décidé d'arrêter d'être instituteur. J'ai demandé un congé sans solde, et je suis entré à l'Institut comme étudiant en première année. J'ai fait trois ans, jusqu'à la licence, et en la faisant, bon, comme je vivais à Paris, le groupe Boal avait besoin de quelqu'un pour partir au Brésil, qui connaissait bien le théâtre de l'Opprimé etc., qui avait de l'argent pour se payer le voyage, et j'ai intégré la troupe d'Augusto Boal comme ça. Et disons que j'y suis resté de 80 à 87, dans le noyau de départ. En 87 le noyau de départ a fini d'éclater, il a éclaté entre 85 et 87, et j'étais le dernier du vrai noyau de départ à partir. Et donc j'ai formé ma propre compagnie avec une autre ancienne de chez Boal, Lorette Cordrie, et on a monté Théâtre and Co. Et puis, voilà, on a travaillé comme ça en co-direction pendant dix ans, de 87 à 97 et en 97 Théâtre and Co a explosé en deux et donc ça a donné Entrée de Jeu. Mais bon c'était vraiment « Théâtre – and – co », donc voilà j'ai simplement continué à travailler avec mes propres comédiens.

Justement vous me parlez de deux ruptures qui ont données naissance à Entrée de Jeu, peut-être pouvez-vous alors me parler des évolutions de votre rapport au théâtre-forum, de votre vision de cette pratique...

Pour moi il y a eu deux ruptures... oui. Il y a la rupture avec Augusto Boal, elle ne s'est pas faite clairement sur des bases idéologiques, quand je suis parti c'était plutôt pour des débats administrativo-... enfin avec les nouvelles personnes qui étaient là et tout ça. Et quand je suis parti j'ai décidé de ne plus appeler ça Théâtre de l'Opprimé, je dis, il faut décaler, ça ne m'intéressait pas de travailler sur le concept de l'Opprimé parce que c'était pour moi un

concept qui ne fonctionnait pas. Il avait bien fonctionné avec la pédagogie de l'Opprimé de Paulo Freire. Mais au niveau théâtre, commencer à venir dire aux gens, écoutez, vous êtes des opprimés, etc., ça ne fonctionne pas, parce que le terme oppression était un terme bien trop fort pour les gens. Il me semblait que le théâtre-forum/débat théâtral s'attaquait à d'autres situations que des situations d'oppression. Oppression... c'est le Ciel qui te tombe sur la tête et tout ça... c'est bien trop fort, quoi. Quand on demandait aux gens des situations d'oppression, ils ne savaient pas quoi dire. Et donc j'ai préféré partir sur l'idée qu'on travaille sur des situations problématiques. Des situations-problème et donc j'ai bougé pas mal de truc à partir de là. J'ai reconsidéré ça parce que Boal avait élaboré des pratiques et puis il avait surajouté une théorie au-dessus. Bon, et cette sur-théorie n'était pas rendue efficiente par la pratique. Ca n'arrivait pas au but qu'Augusto Boal se donnait. Bon, sa sur-théorie c'était une belle utopie, ben il a bien réussi, puisque son travail est connu partout dans le monde, c'est formidable, mais moi, en tant que praticien, je savais que cette sur-théorie m'empêchait plutôt de faire les choses plutôt que de les réaliser. Donc je me suis dit, il faut être beaucoup plus modeste sur les objectifs, et donc j'ai, à partir de 1987, cherché à reconstruire le sens de tout ça, et j'ai mis quelques années. Avec deux phases, alors ça c'est très étonnant, parce que quand je suis parti de chez Boal, nous on avait fait du théâtre-forum dans les théâtres et tout ça... et quand je suis parti je me suis dit qu'il fallait vraiment que ce soit un théâtre au service des gens. C'est-à-dire que ce soit des pièces qui soient montées par des gens eux-mêmes, sur les sujets de préoccupations qu'ils avaient. Alors que Lorette Cordrie avec laquelle je m'étais allié, elle, elle voulait faire avec des comédiens. Alors, j'étais complètement à l'inverse d'elle alors qu'on était dans la même compagnie. Et puis en fait j'ai complètement laissé tomber le fait que ce soit monté par les gens eux-mêmes, et puis j'ai commencé à m'intéresser au théâtre-forum monté par des comédiens. Mais là aussi ce que j'ai cherché c'est pas de faire... parce qu'il y a eu tout un débat au théâtre de l'Opprimé, c'est de dire, est-ce que le théâtre-forum c'est vraiment du théâtre... c'était un débat sans fin et improductif... ce que j'ai plutôt essayé de chercher c'était de savoir qu'elle était la part de théâtralité du théâtre-forum, ce qui est tout à fait autre chose. Qu'elle est la théâtralité spécifique d'un théâtre-forum. J'ai travaillé beaucoup ça avec mes comédiens, et je pense qu'on a trouvé un style, oui.

Justement, je voulais aborder cette question avec vous, celle de savoir où vous situez votre pratique tantôt considérée comme forme d'intervention sociale tantôt comme forme de théâtre à part entière. Pour vous, par exemple, le théâtre-forum, a-t-il sa place dans les théâtres ?

Non, certainement non. Moi je peux vous dire que ce qu'on a fait c'est de trouver la théâtralité et l'esthétique de cette chose là, avec les comédiens. Et on a trouvé quelque chose, enfin on a cherché et on a trouvé des modes de fonctionnement. Par exemple on a des spécifications techniques sur la manière de faire de quarante pages, sur les réglages. Pour moi le théâtre-forum c'est un moteur, moi je dis toujours Augusto Boal, il est génial, il a inventé ce moteur, mais après ça, il faut le régler avec les bons réglages. Et c'est tout ce que j'ai trouvé à faire, c'est comprendre comment ce truc là pouvait fonctionner. Et pour moi le premier réglage, c'est que ce théâtre là doit être joué devant des gens qui partagent les mêmes préoccupations. Donc faire ça dans un théâtre ne me paraît pas efficient du tout où alors il faudrait trouver que les gens aient les mêmes centres d'intérêt. Que les gens soient rassemblés pour parler d'un sujet et non pour voir du théâtre. Pour moi, c'est primordial. Pour moi, à partir du moment où les gens sont rassemblés pour parler de quelque chose et qu'ils peuvent en parler à travers le théâtre alors ça commence à devenir intéressant. Sinon ça n'a pas de sens.

Et au niveau du Ministère de la Culture, est-ce que vous pensez qu'une forme de reconnaissance de votre travail pourrait être possible ?

RAS, rien à signaler. Ben, voilà, je vais écrire un livre sur cette forme là du débat théâtral, et bien, il va être édité en Belgique, voilà, ça veut tout dire ! Parce qu'en Belgique, il y a un appendice du Ministère de la Culture qui s'appelle Théâtre-Action, qui subventionne ces troupes là. En France, on n'a rien de tel.

Peut-être faudrait-il alors lutter pour votre reconnaissance, puisque vous semblez penser que vous y avez droit ?

Oh, j'ai abandonné. A un moment donné, j'en ai eu plus rien à cirer, j'en ai vraiment eu plus rien à faire. Enfin, je parle mal, mais, c'est-à-dire que j'ai eu des gens qui m'ont soutenu au Ministère de la Culture. Il y a eu quelqu'un de la DRAC de Paris qui est venu voir notre travail, et elle a dit impeccable, quoi, elle a adoré, elle est intervenue, mais si j'allais la voir, elle me dirait, j'ai pas de budget pour ça. Donc pour l'instant il y a rien à faire en France. Il n'y a pas de budget pour se faire financer ce travail là au Ministère de la Culture. Et d'une certaine manière, il ne veut pas entendre parler de quoi que ce soit d'autre. Je ne veux même plus y penser. Même y penser ça me rendrait malade. C'est-à-dire que les choses sont tellement clivées. C'est de l'Apartheid. Moi je fais mon travail, et puis je vais au théâtre presque trois fois par semaine. Mais eux ne peuvent pas le comprendre. Pour eux je fais du théâtre d'intervention, donc je fais du sous-théâtre, donc je ne vais pas au théâtre. Tout est dit. On pense que je ne suis pas du genre à aller voir *Lulu* au théâtre de la Colline. Mais le matin en partant en intervention, avec les comédiens on parle de la dernière mise en scène de Brawnschweig. Mais voilà comment on nous considère. Moi je m'en fous. Ma reconnaissance elle est ailleurs.

Et où est-elle, justement, cette reconnaissance ?

Elle est clairement dans les gens pour qui on travaille. Je veux dire, on a une reconnaissance comme on ne pourrait pas en avoir ailleurs. Les gens pour lesquels on intervient, sont absolument admiratifs de notre travail.

... ils sont admiratifs de votre façon de mettre en scène le débat théâtral ?

Bon, pour nous la première chose c'est de bien servir les causes pour lesquelles on nous demande, parce qu'on nous passe des commandes. Et de créer des pièces qui soient vraiment en phase avec les préoccupations des gens. Première chose. Maintenant, je peux dire que j'ai développé une compétence, certainement artistique, mais je ne me pose même plus la question comme ça. Pour moi le plus important c'est de faire quelque chose de juste par rapport à la thématique demandée. Qui lance la question du débat, mais en même temps qui soit théâtralement juste. On doit pouvoir rendre compte du sujet qu'on nous propose de manière théâtralement juste. La pédagogie du juste, c'est Leqoc, c'est Brecht, je suis quand même relativement brechtien, c'est de trouver la bonne forme pour rendre compte de ça. Après il faut que j'analyse, que j'écrive sur ce que c'est que d'être juste pour ça. C'est-à-dire, être en équilibre entre l'émotion, la distance, trouver le ton juste. Alors il y a une chose très importante, c'est que c'est une méthode de délibération. Et une méthode de délibération, c'est une recherche de solutions. Or on dit que pour bien chercher une solution, il faut bien poser la question. Or on dit qu'il nous revient à nous la charge et la responsabilité de poser correctement les bonnes questions. Donc d'éclairer le chemin. Parce qu'on peut faire du théâtre-forum comme ça à toute allure, c'est pas difficile. Mais de bien le faire, c'est vraiment un métier.

Vous parliez de commande tout à l'heure, je me demandais comment se gérait justement ce rapport au débat théâtral lorsqu'on travaille à la commande... comment on lance le débat sur des questions quand on est financé par une institution qui a un avis sur ces questions ?

Nous, le gros avantage, c'est qu'on est totalement atypique. On est atypique parce qu'on est totalement indépendant, on s'autofinance. Après on est bien sûr dépendant de nos commanditaires. Mais ils nous font venir, parce qu'ils nous ont vu ailleurs, première chose. C'est vraiment une relation très agréable puisqu'ils nous ont dit, on vous fait venir aujourd'hui parce qu'on vous a vu ailleurs et qu'on sait que vous êtes pertinents, donc première chose, il y a une confiance telle que c'est hyper agréable de travailler comme ça. C'est des gens qui sont sûrs de nous, donc il faut pas les décevoir. A partir de là, nous, on va avoir un mode de création qui est en interaction complète avec le commanditaire. C'est-à-dire qu'on va faire une enquête, on se documente, on lit, puis on va faire des hypothèses de canevas, de scénarios, qu'on va envoyer au commanditaire pour validation. Et il va nous dire ce qu'il en pense, mais on ne le ressent jamais comme une censure, mais comme une amélioration. Vraiment. Parfois... mais après on ne travaille plus avec eux dans ces cas là. Généralement on enquête auprès d'un groupe relais de quinze personnes qui vivent le même problème. L'autre fois on a travaillé avec des parents d'enfants handicapés. Ils nous ont dit des choses très fortes, après je travaille dessus, et je leur renvoie l'écriture. Les gens c'est parfois la première fois qu'ils racontent leur histoire. Ca donne de la matière, mais après il faut être au niveau de ces gens là, au niveau de leur histoire, de leur dignité, de leur façon de raconter ces choses là, ne pas être en surplomb. Et puis on reste à l'écoute du sujet comme ça pendant un long moment.

Vous me parlez de ce lien que vous avez directement avec les gens au moment de l'écriture, est-ce que ces moments vous redonnent envie de travailler en atelier, avec les gens eux-mêmes ?

Je préfère nettement travailler avec des comédiens, pour la bonne et simple raison que les comédiens, quand on joue le débat théâtral, ils sont bien plus forts. Alors qu'avec des amateurs... bon, pfff... le débat théâtral... ça va pas très loin. On peut le faire. Mais le débat théâtral va moins loin, parce que mes comédiens, ils ont vraiment une formation, ils sont capables de tenir le plateau.

Et pour en revenir aux questions des commandes, vous travaillez aussi avec le CRIPS Ile de France [Centre régional d'information et de prévention sida] dans le cadre d'intervention de prévention... Comment ça se gère ça, cette tension entre le « on est là pour faire passer un message » et le « on est là pour lancer un débat » ?

Il s'agit de poser les questions de la manière la plus élégante possible. Chaque année on rebrasse. Il s'agit de penser la complexité des situations, tout en étant assez formé pour donner les informations nécessaires en situation. S'appuyer sur ce qui est en train de se passer pour donner des informations en plus.

Mais dans ce cadre de prévention vous travaillez avec un public scolaire... et donc, dans une certaine mesure, avec un public qui sait que vous venez pour faire de la prévention, avec un message à passer sur les drogues, les MST...

Ca c'est une limite du débat théâtral. Parce que je dis, le débat théâtral pur, le vrai, c'est le débat théâtral qui se fait devant un public qui se rassemble pour parler de quelque chose. Or en milieu scolaire, le public n'est pas rassemblé pour parler de quelque chose. Donc il est rassemblé de manière captive. Les jeunes ne sont pas rassemblés là parce qu'ils veulent débattre des drogues, mais parce que la société, l'école, l'institution, tout ça, veulent que les jeunes réfléchissent à la question des drogues. Bon. Donc c'est faussé, c'est complètement faussé. Ca l'est un peu moins sur les questions de sexualité. Ca l'est moins parce qu'on n'est pas à l'interdit... et puis parce que les gens, ils le vivent beaucoup plus. Alors que pour les drogues, c'est de dire pourquoi on me convie à ça parce que moi je ne me drogue pas. Nous on a cherché à travailler autour de ça quand même. Mais le rapport à la parole n'est pas du tout le même que sur un spectacle sur la sexualité, donc là c'est une des limites. Mais l'hypothèse qu'on fait c'est qu'il y a tout de même un certain nombre de jeunes qui sont confrontés à de gros fumeurs de shit, notamment dans leur bahut. Alors, on se dit que les gens qui ont vu ça, ils ont après une distance par rapport au sujet, c'est-à-dire que quand ils revoient après la situation, ils peuvent repenser, après coup, au débat théâtral qu'ils ont vu. Ca c'est la version optimiste.

Dans les situations jouées dans le cadre de ces spectacles, que je dirai plutôt de prévention, semble disparaître ce rapport opprimé/oppresseur... alors je me demandais pourquoi le meneur de jeu, dans Abus d'excès, par exemple, refusait que les jeunes remplacent les parents... Je me demandais aussi, ça va un peu dans le même sens, pourquoi à la séance de Comment ça va ?, jouée devant des travailleurs sociaux, le meneur de jeu demandait aux spectateurs de venir intervenir dans les situations directement en tant que travailleurs sociaux, alors qu'il n'y en avait pas dans les histoires de départ. Pourquoi demander ainsi, lors du forum, aux gens d'intervenir exclusivement en leur nom ?

Dans *Abus d'Excès*, on dit aux adolescents de ne pas remplacer les parents parce qu'on dit aux adolescents de travailler de leur propre point de vue d'adolescent. La situation elle peut évoluer de votre point de vue d'adolescent, mais si vous changez les parents, ça change tout. Mais voilà, ce genre de point de vue, ça se discute. Moi, je serais meneur de débat, je les laisserais remplacer les parents, pour leur dire, voilà, qu'est-ce que vous feriez en tant que parents par rapport aux jeunes. Ca se discute, et ça se discute encore dans la troupe. Pour ce qui est de *Comment ça va*, le meneur de jeu n'était pas... pour tout un tas de raisons et de problèmes survenus avant la représentation, déjà il n'était pas le meneur de jeu habituel, et puis il n'était pas au courant des conditions dans lesquelles avait lieu le débat. Il aurait fallu introduire le débat clairement en présentant aux gens ce débat dans le cadre de leur séminaire comme un questionnement de leur possibilité d'intervention d'adultes professionnels dans le cadre des situations proposées. Ca aurait demandé à être un peu plus posé dans le sens

Comme s'il s'agissait, lors du forum, de venir assumer son point de vue plutôt que de s'en décentrer, avant que de s'en décentrer ?

Bien, pour nous, si on travaille sur la parentalité, on va demander à ce que les spectateurs viennent remplacer le père ou la mère, sinon la situation se défait. On ne peut pas changer le personnage qui pose le problème, parce que c'est lui qui tient la situation, après c'est une histoire de théâtre, si je le fais remplacer, ça marche plus. Là c'est dire comment je fais avec.

Bon... Et votre pratique de débat théâtral, vous la considérez comme une forme de théâtre politique ? Est-ce pour vous lié à un engagement, à une forme de militantisme ?

Non. J'ai peut-être pu en faire à un moment du théâtre politique, mais pour moi c'est vraiment d'une autre catégorie, complètement. Ca appartient vraiment à autre chose. Moi, je ne me suis jamais senti porteur d'un message. Enfin, si je suis porteur d'un message qui est celui de dire c'est intéressant de s'intéresser à la réalité, de s'intéresser à la réalité dans sa complexité et non pas dans des choses convenues, tout noir tout blanc. Alors, voilà, j'ai un credo. Je me dis c'est intéressant d'aborder la réalité dans ses contradictions et dans sa complexité. Ce qui n'est pas le propre du message politique qui est quand même unilatéral. C'est une forme de message politique, mais c'est pas le message politique militant... Mais même Brecht, quand il fait du politique, c'est sous forme de question. Je suis retourné voir *l'Exception à la Règle...* est-ce qu'on peut se montrer tendre envers son patron ? ... C'est du questionnement. Il questionnait la réalité, etc... Mais je ne me considère pas... Fabienne Brugel que je connais et qui fait aussi du théâtre-forum, elle, elle a un tout autre discours que moi. Parce que, elle, elle assume, elle va faire une soirée pour telle chose, pour telle autre... etc... mais moi je pourrai le faire pour soutenir une chose, mais je ne ferais pas du théâtre-forum, ça ne m'intéresse pas. Si on me demande une cause. Par exemple la dernière fois, j'ai offert une pièce à la CIMADE, sur les gens qui finissent en centre de rétention. On est venu dans une soirée en soutien à l'action de la CIMADE, parce que je trouvais que son action était importante à soutenir, mais je n'ai pas fait un théâtre-forum. Pour moi, il n'a pas la même fonction. Ca ne sert à rien de faire un théâtre-forum avec des gens convaincus. Le théâtre politique il est là pour faire communier les gens à quelque chose, donc à un moment donné on cherche la communion. Et je vais faire une pièce où les gens vont communier. Mais pas une pièce pour questionner. Et le théâtre-forum est fait pour diviser, et même des gens qui seraient d'accord. C'est pour ça que j'ai toujours dit, le théâtre-forum n'est pas action, c'est une réflexion sur l'action, mais ce n'est pas l'action. A l'époque, Augusto Boal, il disait, il y a une grève à la fac allons y faire un théâtre-forum pour soutenir la grève. Non, aller prendre le piquet de grève, c'est soutenir l'action, pas aller faire un théâtre-forum. Tenir le piquet de grève, ça c'est de l'action politique. Le théâtre-forum c'est pas l'action, c'est-à-dire, c'est un lieu retiré du monde... c'est du jeu. Et le jeu à besoin d'être retiré du monde pour être jeu. Si par contre je fais une action politique par le théâtre, je suis dans l'action, ben je suis dans l'agit-prop par exemple. Je ne me pose pas de question, j'y vais, je fais ça, brut de décoffrage. Mais ça ne m'intéresse pas de faire du théâtre-forum dans ce cadre là, ce n'est pas sa place.

Vous parliez de Fabienne Brugel tout à l'heure, je sais aussi que vous avez travaillé à l'étranger, est-ce que vous pensez que créer un réseau de praticiens de théâtre-forum aujourd'hui permettrait de développer cette pratique ?

Nous on a un peu travaillé avec l'Atelier Théâtre Burkinabé, parce que je connaissais Prosper Campaoré... mais on ne fonctionnait pas du tout de la même manière, alors on n'y est pas retourné parce qu'on a mis un peu le bazar avec nos manières de faire, parce que eux étaient très dans le discours de prévention, avec tout un nombre de choses qu'on ne dit pas sur scène, etc...alors qu'ils ont bien vu qu'on fonctionnait de manière complètement différente. Mais pour ce qui est de se rassembler en France, le gros problème... ça se fera peut-être plus tard, mais ça ne peut pas se faire maintenant, parce qu'un certain nombre de gens qui travaillent avec le théâtre-forum sont des gens qui se sont disputés au niveau du Théâtre de l'Opprimé. Il y a Arc-en-Ciel-Théâtre, Yves Guerre, ... il y a eu des scissions, comme ça, je veux dire, les positions sont tellement irréductibles, je veux dire, qu'enfin, ... on ne peut plus se parler... c'est impossible. Donc on ne peut plus que tracer son sillon tout seul.

Augusto Boal aurait voulu faire un mouvement du Théâtre de l'Opprimé. Il a pas réussi, mais en même temps il a complètement réussi puisqu'il a réussi à faire essaimer une pratique

partout dans le monde. Et même si il en a perdu le centre. Les pratiques se sont étoilées, en une espèce de constellation, avec des points de vue, des manières de faire différentes. Alors c'est pour ça qu'en fait c'est très dur. Parce que des fois les gens ils vont voir du mauvais théâtre-forum, alors après les gens ils ne veulent plus en entendre parler, ils ne veulent plus voir cette pratique là en couleur. Alors qu'en Commedia Del'Arte, par exemple, on peut voir un mauvais spectacle, mais ce n'est pas pour autant qu'on va dénigrer toute la Commedia... Enfin... nous on ne reste pas en place, nous. On cherche, on s'interroge, on collabore avec des gens, on requestionne les choses, on se met en relation avec d'autres domaines de réflexion, comme la philosophie. On cherche à ouvrir notre pratique. Parce que quand je suis sorti de chez Boal, je me sentais enfermé dans une pratique. Et aujourd'hui je me sens en ouverture sur beaucoup de choses, donc c'est peut-être ça qui a beaucoup changé. Je pourrais dire que je subissais ma pratique, et maintenant, non, je l'assume complètement et concrètement artistiquement. Et ça fait pas longtemps que je commence à revendiquer d'avoir fait quelque chose.

Bon on est indépendant... mais on est très dépendant des financements publics. Je veux dire qu'il y a des effets de mode. On le voit bien. La question de la dépendance des personnes âgées. Il y a un paquet de fric qui va être donné là-dessus, donc immédiatement on va avoir du boulot sur ce secteur là.

Et justement, puisqu'on en revient à la question des commandes, vous est-il déjà arrivé d'aller la chercher, la commande, pour travailler sur un sujet qui vous intéresse ?

Oui, on l'a fait pour le développement durable. C'était une envie de ma part, avant le Grenelle de l'Environnement. C'était difficile à mettre en forum... et puis on a eu une moitié de commande, et puis je me suis dit qu'on allait le faire quand même ! Mais après c'est une question de financement, on ne le refera pas parce qu'on s'aperçoit qu'aujourd'hui qu'il y a un zéro kopek pour les questions de l'environnement. Il y a rien, il y a plus rien. Donc on joue plus, on garde en stock.

Et pour finir, face à ces questions de modes qui choisissent un peu les sujets des forums, est-ce que ça arrive que des débats théâtraux ne fonctionnent pas, et parvenez-vous à comprendre pourquoi ?

La plupart du temps quand un forum ne marche pas, c'est que les conditions dans lesquelles il se fait ne sont pas bonnes. Il y a certaines des questions auxquelles on n'a pas répondu : pour qui je fais ce projet là, pourquoi ? Est-ce que les gens à qui le projet est destiné sont sensibilisés au projet de débat théâtral, enfin sont impliqués dedans ? etc... Dès qu'on a la bonne formule, ça marche, ça c'est sûr ! Après, sauf si la pièce est mauvaise... mais c'est plus une question de conditions... Après il y a toujours des séances avec et des séances sans... surtout avec les adolescents... il y a des séances toniques, énervées, amorphes... il y a tout ce qu'on veut... Il y a des séances où la scène est prise d'assaut, d'autres où elle ne l'est pas... et puis en plus la prise d'assaut de la scène ne signifie rien, c'est ça le plus terrible. Le sérieux c'est aussi signe de réflexion... prendre le temps de peser les questions.

Annexe 2 (bis)

Fiche-spectacle Cie Entrée de jeu

- Pas si simple... mais pas si compliqué non plus ! -

Thèmes abordés : Prévention Sida, M.S.T., éducation affective et sexuelle

Un spectacle de débat théâtral créé en collaboration avec le CRIPS dans le cadre de la campagne de prévention du Sida dans les lycées d'Ile-de-France. Il est actualisé chaque année.

Un spectacle de débat théâtral : Après une présentation des règles du débat, une courte pièce (15 à 30 minutes) présente différentes situations problématiques sur un thème donné. Les situations sont ensuite jouées une deuxième fois. Le spectateur peut alors interrompre le jeu à tout moment, proposer une solution et venir l'expérimenter sur scène en remplaçant ou en ajoutant le personnage de son choix.



Scénario : *Pas si simple... mais pas si compliqué non plus !* est composé d'un prologue et de dix situations, réparties en trois journées.

Prologue de la rencontre et illustrations des enjeux

I. LES CHASSÉS CROISÉS DU VENDREDI

1. Avoir du mal à accepter l'image de l'autre : le machisme
2. Avoir du mal à accepter le rythme de l'autre : le désir de possession
3. Avoir du mal à accepter la différence : l'homophobie
4. Avoir du mal à accepter les relations de l'autre : la jalousie
5. Avoir du mal à se déclarer/avoir du mal à aborder l'autre : la timidité

II. LA FIÈVRE DU SAMEDI SOIR

Occase exceptionnelle : Comment faire dans une relation quand le garçon et la fille n'ont pas les mêmes désirs au même moment, notamment lorsqu'il s'agit de sexualité ?

Première nuit : Comment proposer le préservatif, sans casser l'ambiance ?

III. BRUMES DU DIMANCHE

Chacun son truc ? Quels sont les bons gestes d'urgence lorsque le préservatif a craqué ? Se dire ou non la vérité ? Faut-il dire à son partenaire qu'on l'a trompé sans se protéger, au risque de le perdre ? La Tentative de Rupture
Comment mettre un terme à une relation amoureuse sans blesser l'autre ?

Adolescents à partir de la 2^{nde} (maximum 100 personnes pour un public mixte et 80 si ce sont majoritairement des garçons).

L'équipe artistique. Texte et mise en scène : Bernard Grosjean. Jeu :

Les dimensions idéales de l'aire de jeu : largeur : 6 m., profondeur : 6 m., hauteur : 3 m. Un théâtre, avec gradins et scène en contrebas est évidemment l'espace idéal. À défaut d'un lieu théâtral, on préférera toujours un lieu qui favorise une bonne communication entre scène et salle : accès des spectateurs à la scène aisé et frontal (pas de scènes de plus de 1,20 m de hauteur), bonnes conditions visuelles et acoustiques, éviter les trop grands espaces, et proscrire absolument les gymnases : la mauvaise acoustique empêche l'échange. Nous sommes autonomes pour le matériel son, la lumière et le son (nécessité de deux prises 220V avec terre à proximité de l'espace de jeu).

Durée d'une séance : de 1h30 à 2h.

Nouveau tarif à compter du 01/08/11 : 1 150 e TTC, 1 140 e TTC, (dont TVA 5,5 %) + frais de transport au-delà de 60 km de Paris (voiture : 0,70 e HT/km ou SNCF/ TGV 2nde classe tarif Pro x 3 comédiens) + frais éventuels d'hébergement et de restauration des 3 comédiens.

Entrées de Jeu - Contact : Manuelle Finon

35, villa d'Alésia - 75014 Paris - Tél. : 01 45 41 03 43 - Fax : 01 45 41 04 88

www.entreesdejeu.com - email : entreesdejeu@wanadoo.fr

Annexe 3

Interview de Philippe Armand, artiste-intervenant dans la compagnie Trois Petits Pas Pour l'Homme (3PPH).

Cie formée auprès d'Arc-en-Ciel-Théâtre de René Badache et Yves Guerre.
Lundi 28 mars 2011 – Dans un café place des Terreaux, à Lyon.

Ca commence toujours un peu par cette même question... Celle de savoir ce qui vous a amené au théâtre-forum, quelle a été votre formation d'artiste-intervenant ?

Moi je sors du champ socio-éducatif, j'ai travaillé pendant dix ans dans un centre social. Alors c'est arrivé comme ça, un jour ma directrice qui est venue en me disant – moi je faisais déjà du théâtre plus classique, plus conventionnel, voilà, avant, en amateur – et ma directrice m'a dit voilà, j'ai découvert un truc lors d'un colloque à Marseille, j'aimerais bien te faire découvrir ça, j'aimerais bien qu'on monte un projet ensemble, avec eux comme copilotes. Bon, et c'était du théâtre-forum, deux intervenants de Marseille, de la compagnie Labyrinthe, qui étaient issus, formés par le réseau « Arc-en-Ciel Théâtre ». Et donc on a mené un premier projet sur la vie de quartier et sur la parentalité auquel j'avais convié moi le principal du collège avec qui je travaillais en étroite collaboration sur l'accompagnement à la scolarité, il a trouvé ça super et puis voilà, ça c'est inscrit comme ça... Nous en tant qu'animateurs sociaux on a vu que l'outil était un peu... on était stupéfaits en fait de ce que ça avait pu apporter en peu de temps sur la relation avec le public qui fréquentait le centre social, mais dont on ne savait pas grand-chose en fait, avec lequel on avait du mal à avancer, qui était assez réticent à venir nous parler, à nous communiquer, à nous demander des choses. Et là, sur la parentalité, avec des mamans maghrébines, dans des quartiers en plus où il y avait des problèmes, les gens nous ont parlé ... elles se sont exprimées sur des sujets pas faciles, en plus des mamans maghrébines qui ne parlent pas forcément bien le français et tout ça ... et ben le théâtre-forum ça a boosté le truc, du coup ça a boosté le projet du centre social. Et là, moi je me suis dit, il y a tout de même quelque chose qui est assez fort dans cet outil là, voilà. Moi c'est venu comme ça, après j'ai continué à monter des projets, après j'ai eu l'occasion d'avoir une formation. J'ai été vraiment attiré par cet outil là, voilà. Et je suis donc parti pour me former avec « Arc-en-Ciel Théâtre ». J'ai lu les bouquins de Boal, et je suis allé à Paris pour me former auprès de ceux avec qui j'ai découvert le théâtre-forum.

Et cette formation au sein d'Arc-en-Ciel, elle consiste en quoi ?

La formation c'est du compagnonnage en fait, c'est-à-dire qu'on fait du terrain, on accompagne des comédiens-intervenants qui sont déjà formés, on les suit sur leurs terrains et progressivement, on prend en main les différentes étapes, d'abord les jeux, puis la construction de maquettes, ensuite la conduite du forum, voilà, et puis après on passe de compagnon, à ce qu'on appelle un « chef d'œuvre », c'est-à-dire qu'on propose une animation devant un groupe de pairs – devant des gens qui sont en formation aussi ou formés, et généralement devant Yves Guerre – une animation qui nous caractérise. Ca peut aller de faire de la chanson-forum à un atelier d'écriture, voilà moi c'est plus ce que j'ai fait, parce que voilà, j'ai été plus formé à ça, sur un sujet, parce que ce passage de chef-d'œuvre c'est un peu

notre mémoire, un état des lieux de notre réflexion et de notre cheminement par rapport au théâtre-forum, et puis lié à un sujet qui nous touche particulièrement, moi j'ai choisi l'émancipation, voilà. Donc du coup, j'ai fait un atelier d'écriture autour de l'émancipation, de l'autonomie, etc., etc.... et j'ai fait construire des saynètes sur le thème je crois que c'était : « l'école, vecteur ou frein à l'émancipation ? ». Il y a eu des maquettes constituées par le groupe, et moi j'animais le forum. Tout cela permettant d'avoir comme un diplôme de comédien-intervenant.

Et c'est au retour de cette formation que vous êtes entré à « 3 Petits Pas pour l'Homme » ?

Moi, en parallèle que je me formais à Arc-en-Ciel, je faisais déjà un peu de théâtre-forum – parce que je me sentais assez à l'aise (j'avais une formation d'animateur, alors, enfin bon, amener des jeux pour moi c'était pas un problème). Alors dès que j'ai commencé la formation, assez rapidement, j'ai commencé à droite à gauche, avec les collègues, de manière gratuite, à faire du théâtre-forum, à me former aussi sur le tas. Et en parallèle, 3 Petits Pas Pour l'Homme a été créé pour faire du théâtre en entreprise. Et ça pouvait être du théâtre-forum, mais aussi du théâtre d'impro, des impostures, enfin, plein de choses, et puis, petit à petit (enfin, c'est plus l'histoire de 3PPH ça), ils se sont rendus compte que ce qui était le plus pertinent, c'était tout de même le théâtre-forum. Et donc, progressivement, 3PPH en est venu à se spécialiser dans le théâtre-forum, donc ne fait quasiment que du théâtre-forum à 99%. Et moi j'ai intégré la boîte en septembre 2008, un an en gros, un an et demi après sa création.

Et les autres membres de 3PPH, ils sont aussi formés au théâtre-forum ?

Oui, on est tous formés au théâtre-forum, oui. Et on vient tous d'Arc-en-Ciel. Je ne suis pas sûr qu'on pourrait travailler ensemble en étant formés... il y a des courants quand même... il y a des façons de concevoir le théâtre-forum, il y a des façons de l'utiliser... ça suppose une culture commune parce que... les « comment faire pour ? » par exemple, c'est typique d'Arc-en-Ciel. Et quand on est plusieurs intervenants sur des projets concomitants, il faut qu'on parle le même langage. Moi, j'adhère à ce qu' Yves Guerre m'a dit du théâtre-forum, mais c'est une forme qui a beaucoup évolué. Moi je vais te dire ce qui, à mon sens, a évolué. Augusto Boal quand il est arrivé, il avait travaillé dans un contexte particulier de lutte des classes, avec un outil très marxiste, donc présentant des oppresseurs et des opprimés, c'est-à-dire des gens qui exercent des oppressions sur d'autres personnes... Nous, notre courant,... enfin voilà, Yves Guerre a créé le courant Arc-en-Ciel dans l'idée que ce n'est pas aussi manichéen et simple que ça. Que d'une part une personne qui peut passer pour oppresseur, peut, lui, dans d'autres conditions, dans d'autres situations, vivre aussi une oppression, donc lui aussi être opprimé, et souvent par une institution au dessus de lui. Et c'est pour ça que le théâtre-forum d'Arc-en-Ciel s'appelle le « théâtre-forum institutionnel ». Parce qu'en fait on est plus là pour questionner l'institution...

... en sachant qu'elle-même crée les rouages de systèmes d'oppression...

Oui, et l'Institution, c'est tout, c'est l'Etat, c'est l'entreprise, c'est l'école, c'est la famille aussi. C'est-à-dire comment, une organisation ancrée, c'est-à-dire installée avec des valeurs et des principes qui la régissent depuis un certain temps, ... en fait ce qu'on met en cause c'est plus l'institution que les gens qui composent l'institution. C'est un grand principe de base sur lequel on diffère par rapport au théâtre-forum d'Augusto Boal. Mais je pense que même au Théâtre de l'Opprimé aujourd'hui ça c'est un peu plus nuancé. Après je ne connais

pas assez le travail des autres compagnies qui font aussi du théâtre-forum et qui travaillent parfois plus sur la création de forum.

... vous entendez par là que vous, vous travaillez moins sur la création de forum, mais alors, comment définiriez-vous votre pratique ?

Pour nous, il suffit qu'il y ait un comédien-intervenant qui soit là pour être en solidarité avec le public, pour animer le forum sur la thématique. Nous c'est ce qu'on met en avant. Moi en tout cas, je suis convaincu que le meilleur moyen pour faire bouger les choses, c'est d'impliquer les gens. C'est de leur faire prendre conscience qu'ils ne sont pas isolés dans leur difficulté, enfin voilà. Il ne s'agit pas de faire spectacle, mais de parler des difficultés que chacun peut rencontrer dans la vie, vous, moi... quand on rencontre certaines choses, qu'est-ce qu'on fait, nous aussi on est questionné par rapport à ça, donc on part du principe que c'est vraiment en permettant à des groupes d'accoucher de questionnements, d'oser exprimer des difficultés rencontrées, que c'est peut-être une meilleure façon de laisser une trace dans les individus et dans les organisations. Nous on travaille comme ça principalement, même si parfois on a d'autres types d'interventions avec des comédiens, pour montrer ce que c'est que le théâtre-forum, dans l'idée de donner envie à des gens de se constituer en groupe...

Et comment se fait-elle cette constitution des groupes de travail, justement ? Cherchez-vous à travailler avec des groupes de personnes précis, cherchez-vous à croiser les publics ?

C'est rarement des groupes déjà constitués, c'est plutôt un groupe qui va se constituer par rapport à un projet. Après la constitution des groupes c'est vraiment complexe... Ca va vraiment dépendre des thématiques en fait, de la sensibilité de la thématique. Il peut y avoir des groupes mixtes, mais quand on va parler par exemple de la parentalité, de la relation parents-ados, c'est difficile en fait de faire des groupes mixtes. Est-ce qu'il y a des ados qui vont dire vraiment ce qu'ils pensent ? Quand on est ados, on a des représentations très très dures de l'adulte, mais c'est normal, c'est une phase nécessaire à la construction, mais du coup c'est pas évident de l'exprimer devant d'autres adultes. Et inversement ! Est-ce que des parents vont dire devant des ados, « moi il y a des jours je lui arracherais la tête, quoi », parce que c'est un peu ce qu'on peut penser des fois... Donc quand c'est un peu des sujets sensibles comme ça, et de manière identique avec la relation élève-enseignant, ça, ça bouillonne hein ! Et bien, si l'occasion nous est donnée, parce que moi c'est vraiment ce que j'ai envie, mais faire des groupes de théâtre-forum avec des enseignants, j'y suis encore jamais arrivé. Et je sais que ceux qui sont aussi investis depuis plusieurs années, quand ils y arrivent, s'ils ont 3-4 enseignants, c'est le max ! Mais en tous cas, il faudra aussi dissocier les groupes pour permettre à chacun des groupes de pouvoir s'exprimer, d'aller jusqu'au bout de ce qu'il a envie de dire, et ensuite nous on fait une « assemblée théâtrale », c'est-à-dire que sur une même thématique, ben on va en fait inviter chaque groupe à travailler en amont sur les mêmes thématiques avec chacun un comédien intervenant propre. Et lors de l'assemblée théâtrale, il y a normalement un comédien intervenant neutre, c'est-à-dire distingué des autres, qui vient l'animer et permettre à chacun des groupes de venir jouer une ou deux saynètes que le groupe aura préalablement choisi et qui illustre la grande problématique. Et les membres des deux groupes peuvent venir remplacer les personnages de la maquette. Et là, c'est plus facile de se dire des choses dans la maquette que dans des groupes de travail. Et c'est aussi indispensable à un moment donné de réunir tout le monde. C'est facile de rester entre-soi, entre ados, à se dire les parents ceci-cela, mais c'est intéressant aussi de se demander ce qu'en pense les parents. Et l'inverse. On est là pour créer des ponts.

Et comment face aux commanditaires se fait le choix des formats d'intervention ?

Nous c'est chaque fois une question d'objectifs, on est là pour co-construire un projet avec le commanditaire. On est là pour expliciter le projet du commanditaire. Si c'est pour faire une représentation et toucher plein d'élèves, voilà..., après si c'est pour travailler avec une classe particulièrement difficile, avec laquelle ils ont particulièrement des problèmes, on va proposer plutôt des ateliers, dans un premier temps pour essayer de soulager le truc, bon l'idéal serait de proposer un certain nombre d'ateliers à ces élèves mais aussi aux profs de cette classe là. Pour qu'à un moment donné puissent se dire un certain nombre de choses. Bon, après les faits font que les enseignants – et je peux comprendre – sont un peu pressurisés à droite à gauche, et quand ils ont fait leurs heures de cours... et puis il y aussi peut-être une peur à exprimer certaines choses, d'oser dire, moi je ne m'en sors pas. Alors que n'importe qui peut comprendre ! N'importe qui face à la situation aurait pété les plombs depuis un moment !

Et pour poursuivre sur la question des commanditaires, je me demandais si vous bénéficiez d'aides subventionnelles ?

On est une SCOP [Société Coopérative et Participative] nous, bon après être une SCOP et avoir des subventions c'est pas un problème, mais... On a fait le choix de ne pas monter de dossiers de subventions, moi je l'ai fait en fait pendant 10 ans... enfin, je sais que si on le ferait, c'est moi qui le ferais et j'ai pas envie de le faire en fait, parce que c'est lourd, en plus en ce moment c'est pas un bon contexte pour avoir des subventions. Donc on fonctionne à la commande, on fait des interventions pour lesquelles on est payé.

Et dans ce travail mené à la commande, comment gérez-vous les tensions qui peuvent apparaître entre vos attentes et celles des commanditaires ?

Nous, d'entrée, on se positionne... quand on fait appel à nous, quand on se présente, quand on démarque, c'est l'idée qu'on n'arrive pas avec un catalogue. La différence avec d'autres compagnies – et pas pour décrier – mais qui travaillent sur catalogue avec des spectacles écrits sur telles ou telles thématiques qui marchent bien, qui sont bien joués et tout ça... Nous on a pas ça ! C'est-à-dire qu'on arrive et on dit ben voilà, nous on propose, si vous avez des difficultés sur telles ou telles thématiques, ben on vous propose avec un outil un peu innovant, participatif, ludique, ben d'essayer de désamorcer un peu les choses. Et on va essayer d'adapter le dispositif à vos attentes, à vos besoins. Là-dessus on se positionne de manière assez claire, bon, on est là – on a un savoir faire qui est le théâtre-forum qui est une pratique que l'on maîtrise – bon après on n'est pas experts sur toutes les thématiques même si on est sensibilisés à ça par suite d'interventions, mais on part du principe que les experts sur la question sont les gens auprès de qui on intervient, que les réponses, c'est eux qui les ont, de manière un peu éparse, chez les différents individus qui composent le groupe, mais enfin, nous on est là pour faire sortir, pour mettre en ébullition, pour tirer un peu les fils, mais on s'appuie sur les gens. Tout le monde est riche de plein d'idées, de propositions, etc., etc.... Donc on part vraiment du principe qu'on co-construit, après on a des commandes, on a des entreprises qui nous disent « ben voilà, nous on veut une sensibilisation sur le handicap », ben on dit ok, pas de problème, on peut faire ça, donc on vient avec des comédiens, on leur propose quand même l'atelier, mais en général c'est tout de même un peu compliqué, mais on vient on fait ça avec les comédiens, « one shot », mais par contre on leur dit : « nous, c'est pas du théâtre spectacle, il faut qu'on connaisse les situations problématiques que vous

rencontrez », donc, on va rencontrer les gens et on fait le recueil en fait, une enquête quoi, pour construire après des saynètes qu'on présente, et qui sont jouées après avoir été validées.

Vous est-il déjà arrivé de démarcher des commanditaires, dans le désir d'aborder certaines thématiques spécifiques ?

Quand on essaye de démarcher, on démarque sur des thématiques qui fonctionnent. Par exemple, en entreprise, le handicap, ça fonctionne bien parce qu'il y a une loi qui oblige les entreprises à employer 20% du personnel en situation de handicap, et cette problématique croise des questions de diversités qui nous intéressent aussi, donc, voilà. On démarque aussi sur les thématiques sur lesquelles on est plus sensibles, c'est vrai que tout ce qui est parentalité, éducation, c'est un peu mon dada, j'aime bien ça, j'ai fait ça pendant dix ans en tant qu'animateur et j'ai eu envie de continuer avec un autre outil. D'autres, chez 3PPH, ça va être l'environnement, avec le développement durable, d'autres, ça va être avec la violence au travail ... après il y a plein de thématiques qui peuvent être travaillées, tout ce qui peut mettre en jeu les relations avec les gens, tout est travaillable.

Et dans votre travail de mise en forum de toutes ces questions, comment vous situez vous dans le duel « Désamorcer – Révolutionner », s'agit-il de travailler les bonnes questions pour soulever les problèmes en vue de les désamorcer ou de les soulever en vue de les mettre à jour et de mener à des changements de fond au sein de l'Institution ?

Moi, et là-dessus aussi je suis complètement d'accord avec Yves Guerre, le conflit, il est indispensable à la vie sociale. Notre vie de tous les jours est faite d'enjeux différents, donc de conflits, de conflits pas forcément violents... il peut juste s'agir de confrontations entre deux enjeux différents. Je pense que le conflit il a sa raison d'être, après quand je dis le gérer, en fait, c'est au sens où ça reste au niveau du conflit et pas au cran supérieur de violence. Après moi je crois fermement que... en tout cas c'est comme ça que je considère mon outil, et mon travail, c'est que, comment dire, je dis pas « d'éveiller les consciences », mais de permettre à chacun de s'exprimer et de s'émanciper par rapport à des carcans, par rapport à des systèmes d'éducation, de famille, de culture, par rapport à une certaine façon de voir la vie, de vivre la vie, d'essayer de se détacher un peu de ça pour être, ben voilà, Yves Guerre dit pour n'être plus acteur mais auteur de sa vie. De se libérer de toutes nos chaînes qui parfois nous emprisonnent. Moi je crois, et j'en vois l'importance tous les jours, qu'il va falloir qu'il y ait un énorme changement de fond. Après, ça va se faire comment, moi je ne sais pas. Moi je crois que c'est aussi en semant des graines – et c'est pour ça aussi qu'on s'appelle 3PPH – que ça va permettre à chacun de se dire « ça peut changer ». Sortir un peu de cette idée véhiculée par les médias qui nous disent, la société elle est comme ça et on ne peut pas en changer. Voilà, en fait, ce n'est pas si facile que ça ! On peut ne pas être d'accord et après il faut se mobiliser et mener des actes politiques – sans qu'ils soient forcément révolutionnaires – qui peuvent être d'aller mettre un bulletin de vote pour ceux qui ne sont jamais allés voter. Chacun y va comme il veut. Pendant dix ans à travailler dans le travail social, j'en ai vu des choses, même sans avoir jamais travaillé dans des quartiers difficiles. La détresse de certaines familles... Après pfff, moi j'y crois pas trop à la révolution, je me dis ces gens là ils seront toujours... Il faut aider en fait ces gens là à se sentir un peu mieux, à prendre conscience des choses, de leurs potentialités, tout ça, quoi. Ce n'est pas la révolution qui va... Moi je suis plus dans un travail de fond.

Le théâtre-forum, vous le pratiquer donc plutôt comme une forme d'intervention sociale. Vous qui faites aussi du théâtre par ailleurs, vous ne penseriez pas qu'il y aurait la possibilité d'une reconnaissance de la Culture ?

Quand tu parles de reconnaissance, tu demandes pourquoi le théâtre-forum peut parfois être décrié par le théâtre institué. Moi je ne sais pas pourquoi, hein. Parce qu'il ne prétend pas être du théâtre spectaculaire ! C'est deux choses différentes. Mais le théâtre, qu'est-ce que c'est ? C'est du jeu. Alors soit le théâtre peut faire vivre à un public donné une histoire dans laquelle il va être pris, embarqué par des émotions, très bien. Soit, le jeu théâtral, c'est aussi faire comme si, comme quand on est gamin, « là si j'étais... ». Le théâtre c'est aussi ça. Moi je fais bien le distinguo. Pour moi, c'est un besoin de faire à la fois du théâtre dit de création, et du théâtre-forum, du théâtre d'intervention sociale, mais voilà, les deux objectifs sont qualitativement différents. Après, voilà, il y a de plus en plus de compagnies de théâtre qui font du théâtre-forum. Alors voilà, je ne sais pas comment ils font, quel type de théâtre-forum ils proposent, mais voilà c'est deux conceptions du théâtre-forum complètement différentes.

Le théâtre-forum ça ne se rapproche de rien, c'est simplement permettre à des gens, plutôt que de rester assis autour d'une table pendant une heure et demie, deux heures, de se dire : « bon, on rencontre ça comme difficultés, qu'est-ce qu'on peut faire ? », tout ça, et bien c'est de dire, tu vas me les montrer ces difficultés pour qu'on voit concrètement quelles sont ces difficultés là. Et on va voir, quand tu vas nous les jouer, que toi tu vois ça comme difficultés, mais que nous on voit aussi autre chose, quelque chose que toi tu ne vois pas, mais que nous, qui sommes extérieurs au truc, on voit, et que finalement toi, tu penses que t'es là et que le nœud il est là, et que finalement, il y a peut-être quelque chose qui est là et que si on arrive à mettre un peu d'air là dedans, tout ça, ça va peut-être... enfin, toi tu vas peut-être pouvoir prendre du recul et te rendre compte que tout ça c'est pas si... enfin voilà.

Ce qui m'intéresse dans ma recherche, et que je retrouve dans ta remarque sur la différence entre théâtre-spectacle et théâtre-jeu, c'est l'importance de la préservation des lieux de créativité. Selon toi, quels sont les enjeux de créativité qu'il peut y avoir le théâtre-forum tel que tu le pratiques ?

Là je vais te parler du travail d'autres compagnies qui font plutôt du spectacle-forum, comme Tenfor-théâtre qui travaille aussi dans la région de Lyon. Là il y a une part de création. Quelle est sa vision d'une question, comment il va la mettre en lumière, quelle est sa façon de mettre en lumière cette chose là. Après, à la différence du théâtre « conventionnel » on va dire, où t'as une compagnie, tu crées un truc et après tu le vends, après dans le théâtre-forum, la création, elle est faite au départ, sur commande, et il faut quand même que la création elle corresponde aux attentes du commanditaire, donc c'est une création pour laquelle tu es quand même moins libre, où en tous cas, tenu par la vision du commanditaire qui va te dire : « ah, ben oui, c'est ça », ou « ah ben tiens, j'avais pas pensé à ça, mais pourquoi pas ? ». Il va y en avoir qui vont faire confiance, d'autres qui vont être plus regardant. A chaque fois qu'il y a une commande d'un spectacle-forum, je sais qu'il y a une part de création, mais je sais aussi que ce n'est pas satisfaisant.

Mais je parlais d'enjeu de créativité et non de création... de la mise en travail de la créativité des participants, par exemple lors des travaux d'écriture que tu as mené en forum.

C'était vraiment pour le chef d'œuvre. Moi j'ai un BEATEP [Brevet d'Etat d'Animateur Technicien de l'Education Populaire et de la Jeunesse] en animation dans et autour de l'école, et en formation j'ai fait un peu de jeux de lecture et d'écriture et j'ai toujours bien accroché à ça. Et donc là j'ai proposé, sur la thématique de l'émancipation qui était mon sujet de mémoire, à travers des jeux d'écriture, de permettre à chacun de chercher un peu ce que l'émancipation pouvait évoquer pour chacun.

Et pour moi c'est justement dans ces jeux - et j'utilise le terme au sens noble - que je dirai, qu'il y a de l'enjeu de créativité.

Oui, tout à fait, mais voilà, je ne m'en sers plus en fait... mais je me dis de toute façon... enfin, il y a plein de choses, le théâtre-forum, c'est qu'un outil parmi d'autres, voilà, le photo-langage, la vidéo, enfin, et l'écriture c'en est un aussi, vachement intéressant, mais pour l'instant nous on ne fait que du théâtre-forum.

Pour en revenir sur la question de la reconnaissance du théâtre-forum, la compagnie Arc-en-Ciel-Théâtre est à l'origine d'un réseau et d'une Charte... il y aurait dans cette recherche de fédération des praticiens, une possibilité de faire reconnaître cette pratique ? Allez-vous dans ce sens ? Participez-vous à des festivals ? Cherchez-vous à faire connaître la pratique ?

Je sais que Yves-Guerre avait essayé de mettre en place une Charte entre différentes compagnies, pour clarifier un peu, pour protéger – entre guillemets – un peu le théâtre-forum, parce que le risque (enfin, moi je n'en ai encore jamais vu, mais je sais qu'il en a), c'est qu'il y a pas mal de gens qui, parce que le théâtre-forum c'est porteur, qui avec le bouquin de Boal ou d'Yves Guerre, vont ensuite faire du théâtre-forum. Ca c'est très très difficile pour nous parce que d'une part, ça ne s'improvise pas, d'être comédien-intervenant, il y a d'abord une belle maîtrise d'animation de groupe, d'être là, attentifs à ce qui se passe à droite à gauche, de sentir ce qui est intéressant à faire sortir, même si on peut se tromper, je veux dire, et que chaque intervenant va avoir une manière différente de conduire un forum, mais quand même. En tout cas, on sera à chaque fois en empathie et en solidarité vraiment avec le public. Et en plus, ce genre d'emprunt nous dessert ! Parce que quand une séance de théâtre-forum se passe mal, nous, si on arrive après, ce n'est même pas la peine, on nous dit, « ah c'est bon, j'ai déjà goûté ». Et ça, c'est un peu dur, donc j pense que cette tentative d'Yves Guerre, c'est peut-être aussi pour protéger un peu, donner un peu des principes communs à différentes compagnies.

Après, à titre personnel, moi le théâtre-forum ça m'éclate bien, mais après –j'exagère en disant ça, mais : j'en rêve pas la nuit – moi je me nourris de plein de trucs à côté. Moi j'ai changé de boulot, hein, je suis en reconversion professionnelle, donc j'ai voulu faire ça parce que je pense que j'apporte ma pierre à des petits changements dans la société quoi, mais bon, c'est pas sûr que participer à un festival, commencer à avoir des revendications... je me dis qu'il y a pleins de gens qui sont autant investis que nous dans le théâtre-forum, qui font un travail remarquable, parfois plus remarquable que nous, enfin qui travaillent de façon différente ! Il n'y a pas de comparaisons à avoir ! Enfin voilà, moi à titre personnel, je serais vigilant à ce que n'importe qui ne fasse pas du théâtre-forum – après je ne sais pas comment, hein, peut-être juste en disant au commanditaire, « vous savez, le théâtre-forum, c'est pas ça », voilà, parce que moi je pense que je serais assez intransigeant par rapport à ça, mais après j'irais pas faire la promotion pour organiser un festival... après il y a des gens qui ont la fibre... comme Yves Guerre qui l'a transmise à certaines personnes, qui sont les anciens d'Arc-en-Ciel, qui travaillent depuis 20 ans, qui diffusent, qui distillent... moi je n'en suis pas là, mais peut-être parce que ça ne fait que trois ans que je suis dedans !

Après, nous on se retrouve, le réseau Arc-en-Ciel, c'est-à-dire 8 compagnies environ, et 5 ou 6 autres qui gravitent autour dirons-nous, qui n'ont pas forcément le statut de compagnie associée, mais voilà, et on se retrouve 3 week-ends par an et deux semaines environ. Après qui veut et qui est disponible, tout ça, pour échanger, nos pratiques, nos terrains, pour débattre aussi sur une thématique, « théâtre et politique » par exemple cette année ça a été le sujet. « Comment le théâtre-forum peut-être un outil politique ? »

Mais après, je sais qu'il y a certaines rencontres des mouvements d'éducation populaire qui proposent des rencontres où va Arc-en-Ciel, il y a aussi le Théâtre de l'Opprimé qui fait des festivals, mais je n'ai pas connaissance de vrais rassemblements.

Et vous ne pensez pas qu'il y aurait avec une plus grande reconnaissance politique de la pratique la possibilité de la développer ?

Je me dis que ça a un intérêt, mais après je me dis que je ne suis pas la personne la mieux placée pour se dire, à ben, effectivement ça peut se faire... Après je ne suis pas sûr que, sur le terrain, le théâtre-forum soit reconnu comme outil d'intervention sociale. Nous, on en est convaincus, on sait que partout où on peut intervenir, on sait qu'il va y avoir des choses qui forcément vont se passer. Nous on le voit tout le temps, toutes les interventions il y a quelque chose qui se passe. Mais après on n'a pas le côté... une compagnie théâtrale qui est supportée par une ville c'est aussi une façade culturelle. Donc il y a l'aspect création, et puis il y a aussi l'utilité sociale, sociétale, dans ces interventions qu'on offre aux quartiers. Donc voilà il y a une double vitrine. Nous, on n'a pas ça en fait. Donc, pour être reconnus, soutenus, par une collectivité, il faut que la politique de cette collectivité, de cet Etat là, il faut qu'elle soit fortement imprégnée de ces notions d'intervention sociale, voilà. Avec tout ce que ça représente derrière. Après voilà, ce que j'en vois, mais je ne connais pas trop non plus Lyon pour ça, mais il y a ça les élus sont contents que les compagnies théâtrales fassent aussi des projets sociaux, fassent jouer des amateurs, les intègrent à leurs projets... mais pour l'instant le théâtre-forum n'a pas cette presse là. Peut-être l'aura-t-il un jour, mais...

Vous qui avez un BEATEP, quel regard portez-vous aujourd'hui sur l'Education populaire, un terme qui a tendance à s'être vu un peu vidé de son sens... mais qui est fortement défendu par Yves Guerre.

C'est normal que l'éducation populaire soit remise en question. Parce que ça veut dire quoi éducation populaire, il y a plein de gens qui disent qu'ils font de l'éducation populaire. Nous on est une SCOP, on n'est pas d'éducation populaire, je ne sais même pas si une SCOP peut être reconnue d'éducation populaire, généralement, c'est associatif, dans tous les cas, moi, j'ai vraiment l'impression de faire de l'éducation populaire, et que le théâtre-forum est vraiment un peu un outil privilégié pour ça. Parce que pour moi, c'est permettre à chacun de prendre conscience de ses potentialités, de ses capacités, et de co-construire en partageant un savoir commun, une compétence commune, donc, voilà, nous on est en plein là dedans. C'est normal que ce mouvement là se questionne parce que depuis la création de ce mouvement là, pas mal d'eau a coulé sous les ponts, mais, voilà, moi j'ai aucun problème à dire qu'on est en plein dans l'éducation populaire.

Annexe 3 (Bis) Fiche-Spectacle

L'atelier du citoyen d'Arc-en-Ciel-Théâtre.

L'Atelier citoyen, se présente comme un espace ouvert de citoyenneté pratique :

L'atelier citoyen se veut un dispositif d'intervention, initié et porté par l'équipe d'Arc-en-ciel Théâtre Île-de-France, un espace de libre pratique du Théâtre forum, animé par des comédiens-intervenants de la compagnie. Il est ouvert à tous ceux et celles qui veulent s'accorder le temps de jouer, de débattre et de confronter leurs points de vue. Et il réunit à l'occasion de différents cycles des habitants issus de toute l'Île-de-France, de tous âges et de toutes catégories socio-professionnelles.



Un travail par cycle thématique de 6 semaines à lieu (sauf vacances scolaires), ponctué d'un ou deux forums en fin de cycle en vue d'approfondir les questionnements du groupe et de les porter auprès d'un public élargi. Cet espace sert de points d'appui, repéré et identifié comme un lieu d'échanges et de débats inter culturels et intergénérationnels.

Il a pour objectifs généraux de :

- créer du lien social, grâce à l'utilisation de la méthode du Théâtre Forum Institutionnel favorisant la rencontre, l'échange, la convivialité, la solidarité.
- de favoriser et faciliter la pensée collective par le jeu théâtral autour de situations problématiques de vie quotidienne et de questions sociétales.
- de permettre des collaborations en solidarités avec certains mouvements associatifs ou sociaux.

« Parce que nous pensons qu'il est plus urgent que jamais de se rencontrer pour échanger, pour ne pas subir mais tenter d'agir sur ce qui nous entoure, nous interpelle et que nous voudrions changer. »

Cette année (2010/2011) l'Atelier Citoyen s'est articulé autour de quatre cycles, correspondants à autant de thématiques choisies par le groupe. Chaque cycle a été organisé et animé par deux comédiens-intervenants de l'équipe d'Arc-en-Ciel Théâtre Île de France.

Chaque premier atelier de cycle a réuni l'ensemble de l'équipe des comédiens-intervenants et le groupe des participants à l'atelier citoyen : introduire le cycle thématique, lancer et alimenter le débat lors d'un moment ludique et convivial, tels ont été les objectifs de ces ateliers inauguraux. Pour y participer il suffisait d'adhérer à l'association.

L'atelier s'est déroulé à la salle UVA dans le 18ème tous les lundis de 19h à 21h30...L'Atelier citoyen a terminé son année le lundi 30 mai 2011.

Arc En Ciel Théâtre Ile de France
110 ter rue Marcadet, 75018 Paris- Tel : +33 1 42 23 40 30
<http://www.arcencieltheatre.org/> - email : arcencieltheatre@orange.fr

Annexe 4

Interview de Lorette Cordrie, metteuse en scène du Théâtre de Jade en reconversion.

(Lorette Cordrie s'orientant vers la « dramanalyse » et le Théâtre de Jade devenant la Mécanique de l'Instant sous la direction de Lyès Mussati et Cindy Girard.)

Lundi 4 avril 2011 – Chez elle, dans son bureau – rue Henri Ginoux, Montrouge.

Nous avons parlé la dernière fois que nous nous sommes vues, de votre double formation à la fois en théâtre et en psychologie. Pouvez-vous revenir sur cela et peut-être nous expliquer en quoi cela vous mène aujourd'hui à passer d'une pratique du théâtre-forum à la « dramanalyse ».

L'analyse, on y vient toujours à un moment donné dans sa vie, pour des raisons personnelles. On commence par son analyse personnelle et puis un jour on se dit, enfin, je me suis dit, voilà, la manière de poursuivre c'est de passer de l'autre côté, c'est-à-dire de devenir analyste. Donc parallèlement au travail du Théâtre de Jade, j'ai suivi une formation d'analyste, et puis petit à petit j'ai commencé à travailler, enfin, la première proposition un peu concrète de travail comme analyste qu'on m'a faite, c'était quelque chose qui était dans un entre-deux, entre du travail théâtral et de l'analyse, c'est-à-dire, qu'on me proposait de venir animer un atelier de pratique théâtrale avec des enfants autistes et psychotiques, mais – on savait aussi que j'étais psychanalyste par ailleurs – la demande de départ n'était pas de faire un travail d'analyse, mais un travail théâtral. Mais c'était mes deux formations-capacités qui intéressaient l'organisme. J'ai fait ça pendant plusieurs années.

Simultanément, j'ai commencé à démarrer ma pratique d'analyse, mais c'est vrai que ce qui m'intéresse, ... et qu'on m'avait souvent dit – comme je fais du théâtre-forum – « mais le théâtre-forum, c'est comme du psychodrame », mais, non, ça n'en est pas. Le fait qu'il n'y ait pas un cadre thérapeutique : les gens viennent pour voir une pièce de théâtre ou pour travailler une question et pas du tout pour un projet de soin personnel. Déjà ça, ça fait la différence avec le psychodrame. Et puis ce n'est vraiment pas la même chose. Mais c'est vrai que la fonction du meneur de jeu, elle est un peu semblable, dans le psychodrame et dans le théâtre-forum. Dans les deux cas, il est celui qui est chargé du silence, de l'attention, du rythme éventuellement des interprétations. Donc j'avais un peu l'impression, comme M. Jourdain, de faire ce travail là sans le savoir. Donc ça c'est développé, et là maintenant je travaille avec Nathalie Moshnyager qui est analyste. Et on fait des groupes de jeu improvisé, avec des petits groupes de 4-5 enfants autistes, enfin bon, l'étiquetage ne m'intéresse pas vraiment...

Souvent on lit que le théâtre-forum est une forme dans laquelle les jeunes enfants ont du mal à entrer, la dramanalyse serait-elle une forme qui fonctionne particulièrement avec ces enfants d'âge primaire ?

Je ne l'ai pas encore testé autrement, mais j'aimerais bien éventuellement. C'est vraiment l'idée que... enfin, c'est aussi ce qui a été la réflexion sur le jeu dramatique à l'origine, c'est dire qu'il y a dans la pratique du jeu théâtral, quelque chose qui est intéressant en dehors de la construction de spectacle. Même avec les enfants à l'école, on peut avoir une pratique théâtrale, sans qu'il y ait nécessairement une représentation à la clé. C'est quelque

chose qui valorise la dynamique du jeu pour elle-même. Donc du jeu avec des personnages... du jeu... ça peut être minimal, c'est-à-dire que... à partir du moment où un enfant va être capable d'intégrer quelque chose et de le renvoyer, de raconter des choses autour de ça... C'est évident que des enfants qui ont des troubles du développement sont très peu capables de tenir un personnage par exemple... Mais tout d'un coup, d'amener des marionnettes, de leur parler du petit chaperon rouge, tout à coup ça leur parle, ça les interpelle. Le travail à ce moment là, c'est vraiment d'entrer en impro avec eux et d'être très attentif pour répondre. Comme on peut le faire dans le travail d'impro en forum.

Cette nouvelle forme de dramanalyse vers laquelle vous vous orientez, me mène à vous poser la question de la fin et des moyens. Avec le théâtre-forum, se joue comme un équilibre difficile à tenir entre le fait qu'il s'agit d'une pratique théâtrale qui est sa propre fin, et puis qu'il s'agit un cadre, d'un moyen pour arriver à autre chose. Il est à la fois vu comme pratique d'intervention sociale, méthode d'action culturelle, théâtre politique... Pour vous, où se situe-t-il ?

Il est un peu tout ça à la fois. Et après, selon les gens qui s'en saisissent, selon leurs centres d'intérêts, ça produit des choses différentes à la fin.

Et pour vous, où cette forme est-elle la plus riche ?

Je ne sais pas bien répondre à la question... La question c'est celle de l'adaptation d'une forme à un projet. Le projet, dans ce cas, est rarement d'abord premièrement artistique. Il est toujours social, éducatif, et moi ça m'intéresse qu'il soit aussi artistique. Mais c'est mon choix ! Il y a des tas de compagnies qui ... soit qui s'en fichent de l'aspect artistique et qui privilégient vraiment l'aspect interactif-éducatif, soit s'attachent à un aspect artistique... mais après du point de vue de la qualité esthétique, c'est difficile à juger. Bon.

Vous parlez de « qualité esthétique »... pouvez-vous vous expliquer un peu plus sur la possible exigence artistique qu'il peut y avoir dans le théâtre-forum ?

Moi, bon, je vais parler un peu de moi. Ma formation, c'est une formation classique de théâtre, après mon exigence elle est de faire au mieux, au mieux, avec [rires] l'argent qu'on a pour travailler. On a eu des budgets de production tout à fait corrects à une certaine période, maintenant il n'y a plus d'argent... mais vraiment plus d'argent pour travailler. Donc... ça n'empêche pas d'avoir une certaine qualité théâtrale même si on n'a pas d'argent ! Je me suis aperçu de ça, et je vais faire un détour, au moment où on est allé à un premier festival de théâtre-forum à Ouaga au Burkina Faso en 1989 et là j'ai rencontré des troupes africaines qui travaillaient évidemment sans subventions, sans assedics, sans chômage, sans rien. Les gens gagnaient leur vie par ailleurs, et puis ils faisaient du théâtre – ce que l'on appelle chez nous du théâtre amateur – et puis je m'étais aperçu que sans lieu théâtral, sans moyens, ils faisaient des choses qui étaient d'une grande qualité. C'est-à-dire basé sur le jeu, le récit, le costume – bon ce qu'ils avaient sous la main – c'est-à-dire que nous on voit des pagnes africains on est déjà séduits, c'est des beaux tissus !

Mais quand je suis allée aussi en Nouvelle Calédonie, j'ai vu aussi des spectacles, qui n'avaient rien à voir avec du théâtre-forum, mais j'ai vu les gens prendre ce qu'il y avait dans la nature autour d'eux, les fleurs, les feuilles, et créer du costume, et là je me suis dit, arrête de croire que faire du théâtre c'est avoir des projecteurs, une console lumière, une console son, etc... Si on en a c'est bien, mais si on n'en a pas, on peut faire quand même. Donc ça m'a amené à créer un théâtre léger, mais qui du coup a l'avantage d'aller partout. Et c'est

intéressant que vous ailliez vu les deux présentations de *Souen Fu* parce qu'une fois on est dans une petite salle avec un petit groupe d'enfants dans une extrême proximité et puis la fois d'après, là on était sur une estrade, mais on pourrait se retrouver dans un théâtre municipal avec une scène, un amphithéâtre en gradins et éventuellement un régisseur lumière qui vous dit : « mais vous voulez que je vous fasse des lumière ? – Ben, heu, un plein feu. - c'est tout ? Je peux vous faire autre chose ! – Ben, j'veux bien, mais je peux pas. » Je veux dire, je peux pas. A un moment donné j'ai transporté tout ce matériel avec un régisseur, mais il fallait être sur place 4 heures avant, donc on ne pouvait pas jouer deux fois dans la journée. Enfin bon, c'est un autre système. Bon, après ça, la qualité... c'est, quand j'écris une pièce, d'abord de me faire plaisir à moi au niveau de l'écriture, de travailler un style, après c'est en répétitions d'essayer de faire en sorte que... mais c'est vrai que ce sont mes critères de qualité... c'est-à-dire que je travaille avec des comédiens, c'est-à-dire dans la mesure des possibilités des cadres dans lesquels on est – aujourd'hui on doit pouvoir monter un spectacle avec 3-4 heures de répétition ! – et même en si peu de temps on doit arriver à faire quelque chose. Après, c'est vrai que c'est aussi parce que je travaille avec une équipe, qui a toujours le même noyau, donc des gens qui transmettent une manière de travailler aux nouveaux.

Et puis que j'avais mis en place un système de mise en scène ? il y a quelques années, que j'ai appelé le « mouvement spontané ». Ca fait partie d'un travail que j'avais mené en énergétique chinoise et je m'étais dit que c'était ça que je demandais aux comédiens. Cette idée de spontanéité. Et il y a eu vraiment un moment où, alors qu'à un moment on a fait des mises en scène avec des places assez précises, on s'est mis là à travailler sans place de mise en scène en se disant « puisque vous allez improviser dans la deuxième partie, puisque vous allez devoir trouver où vous placer sur le plateau, et comment maintenir du mouvement, et bien vous pouvez aussi le faire dans la première partie. » Ca a privilégié l'interaction et puis l'énergie, c'est-à-dire est-ce qu'on a envie de se rapprocher où de s'éloigner du partenaire, de traverser l'espace en courant, de se jeter au sol, enfin ça a posé un principe de jeu beaucoup plus vivant, plus délié. Mais du coup, au préalable, il faut que les comédiens sachent leurs textes, bien sûr, mais surtout qu'on se mette d'accord sur les enjeux qu'on veut faire apparaître, mais après, on passait presque plus de temps à s'échauffer corporellement avec de la musique en se disant qu'après on se lancerait, et puis ils sont devenus très inventifs.

Puisque vous parlez du travail de la maquette, ça m'intéresserait aussi de savoir comment se prépare la partie forum. Comment elle se travaille ? Est-ce que vous prenez le temps de la travailler entre vous ?

Il y a un moment je disais oui. [Silence] C'est compliqué parce que maintenant j'aurais tendance à dire que maintenant on ne la travaille plus. Mais peut-être qu'on peut se permettre de ne plus la travailler parce qu'on l'a beaucoup travaillé avant. C'est-à-dire que... on en parle, on discute des enjeux de la pièce, à partir des situations qu'on a, comment ça pourrait s'ouvrir, c'est-à-dire quelles nouvelles situations pourraient naître de la situation de départ, donc on fait un temps d'impro entre nous. Pas du tout dans l'optique de qu'est-ce que va faire le spectateur et qu'est-ce qu'on va lui répondre, mais en se disant : « tiens, nous quelles autres scènes aurions-nous pu écrire ? » Quelque chose de cet ordre là. Parce que, ce dont on s'est aperçu, il y a eu une époque où on travaillait en se disant : « le spectateur il va faire quoi ? » Sauf que quand on est entre nous, le comédien qui joue le soi-disant spectateur, bien il joue comme un comédien, donc il donne la réplique avec une capacité d'invention que n'ont pas les spectateurs. Donc, on s'est aperçu assez vite, qu'à un moment donné c'est la première et qu'il faut se jeter à l'eau et qu'on ne sait pas ce qu'il va se passer en forum... et puis quand on est à la 200^e d'une même pièce – ceci dit ce n'est pas les mêmes comédiens- on

peut commencer à transmettre des choses aux comédiens sur les endroits où ça intervient le plus.

Mais la même proposition faite par une personne différente, c'est une proposition différente, et ça n'emmène pas forcément au même endroit. Donc les capacités qui sont requises des comédiens c'est vraiment d'être disponibles, d'improviser, d'entendre, d'avancer, de réagir, et de s'adapter à ce que le spectateur va proposer. Après c'est au meneur de jeu – et ça c'est un autre boulot – de tenir dans sa tête les fils de réflexion. De savoir, si on va aller là ou là, si on va développer ça...

Vous parlez du rôle du meneur de jeu, et justement, dans les représentations de Souen Fu auxquelles j'ai assisté, j'ai été surprise que ce soit un acteur de la maquette qui endosse le rôle de meneur de jeu.

Alors, ça c'est tout nouveau, ça vient de sortir. C'est vraiment quelque chose qui vient de la situation économique dans laquelle on se trouve. C'est-à-dire que moi j'arrête l'aspect diffusion des spectacles parce que je n'en peux plus de recommencer des reprises et de ne pas avoir d'argent pour travailler. Et comme j'atteins l'âge par ailleurs auquel il faut que je parte en retraite, et que comme quand on atteint 60 ans et qu'on a atteint ses trimestres, les assedics ne nous prennent plus en charge, alors on doit prendre sa retraite. Bon, on peut prendre sa retraite et continuer à travailler. Mais en même temps, ça fait des années que je tiens les choses à bout de bras sans financements. Donc moi j'ai dit, je mènerai les choses jusqu'à la fin de la saison, mais après, en ce qui concerne la diffusion des spectacles, j'arrête. Et j'ai dit à deux des comédiens, si vous vous avez le courage de continuer et de reprendre, je vous donnerais les droits d'utilisation des pièces et je vous aiderai dans vos démarches. Donc on est dans ce passage entre le Théâtre de Jade et la Mécanique de l'Instant. Et comme la Mécanique de l'Instant doit encore réduire les budgets, il est fort probable que sous peu, le poste du meneur de jeu saute. Normalement, il n'y a qu'un seul meneur de jeu qui est en plus.

Ce qui nous a intéressés c'est de savoir si on peut se débrouiller sans meneur de jeu et de voir dans ce cas comment ça fonctionne. Il faut se rappeler aussi que Boal a inventé son système pour les mêmes raisons, c'est-à-dire qu'à un moment donné, il y a plus les moyens de travailler, et pour continuer à travailler qu'est-ce qu'on invente ?

Et puisque nous en arrivons aux questions de financements, pouvez-vous me dire comment vous fonctionnez financièrement ? Touchez-vous des subventions ? En avez-vous déjà touché ? Travaillez-vous uniquement à la commande ?

On n'a jamais eu de subventions de fonctionnement, jamais. J'ai demandé à un moment donné, plusieurs fois de suite aux affaires culturelles, mais je n'ai pas tant insisté. Et on m'a toujours renvoyé sur le fait qu'on faisait du travail social de santé, et qu'il fallait qu'on demande du fric à la santé. Si on refait l'histoire, il y a eu le groupe Boal, après moi je suis allée me former un an en Belgique au Théâtre du Brocoli et puis il y a eu Théâtre and Co avec Bernard Grosjean (qui est arrivé avec le carnet d'adresse du groupe Boal). Dès le début de cette compagnie, on a eu une mission d'aller faire une animation dans le métro au cours d'une journée prévention-sida. Il fallait le faire bénévolement, et puis avec Bernard, on n'était pas d'accord, quand même on était des professionnels ! On avait 35 ans ! Bon, et puis, on s'est dit, allez, on va le faire quand même.

Et en fait, à partir de ce truc là, nous ont vu à ce moment là des gens de la prévention-santé qui ont proposé à Bernard de faire des trucs avec des étudiants à la fac et ça a enclenché des demandes du Comité français d'Education pour la Santé qui trouvait que le théâtre-forum était super. Mais voilà, ils voulaient que ce soit vraiment des spectacles et pas de l'animation.

A ce moment là on a eu le budget nécessaire pour la production de trois spectacles. C'était énorme ! Enfin, pour l'époque c'était pas énorme, mais je veux dire, aujourd'hui ça semble insensé ! Le projet c'était que j'aille rencontrer différents groupes de jeunes dans des villes de province, que ces enquêtes me servent de matériau, que je les rencontre sous forme d'atelier théâtral, puis que j'écrive trois pièces, que je les monte avec une équipe de comédiens professionnels, et qu'ensuite on tourne à travers toute la France, et il y avait plus de 20 villes prévues. Alors j'ai dit que je voulais bien faire ça, mais je n'avais pas le moindre sou. Alors, il faut des sous pour les comédiens, pour le scénographe, la costumière, pour acheter du matériel lumière, pour acheter une camionnette pour pouvoir tourner. Et j'ai eu du budget pour avoir tout ça ! Et aujourd'hui le matériel lumière qui reste à Jade, c'est celui de cette époque !

Ca a vraiment été la base de départ ! Ca nous a fait connaître dans toute la France dès 1991, ça a déclenché du bouche à oreilles, et ça nous a inscrit dans le champ de l'éducation à la santé nous fermant par là l'accès à d'autres sources de subventions. Après il y a eu un autre gros projet dans la région lyonnaise, sur le même principe pour la création de deux spectacles avec 15-20 représentations sur la région Rhône-Alpes. Après, il y a eu une fois une petite subvention de la DRAC qui était pour l'encadrement des pratiques amateurs ou quelque chose comme ça. Puis de nouveau par Lyon pour travailler en relation avec les populations de Rillieux-la-Pape. Après, il y a eu des commandes ponctuelles où la production était rémunérée, mais tout s'est amenuisé peu à peu.

Et après on passe à l'achat de spectacles. C'est-à-dire qu'il faut que la compagnie ait dégagé sur les ventes de spectacles suffisamment de marges pour pouvoir financer les créations. Et il y a deux ans, on faisait encore 140 représentations par an... l'année dernière 80, et cette année si on en fait 40... C'est aussi la difficulté d'avoir monté une structure jusqu'à un certain niveau de fonctionnement, avec une administratrice à temps plein, une salle de répétition, et puis quand on descend en dessous d'un certain seuil financier, tout ça ne peut plus tenir. J'avais réussi, ces dernières années à ce que mon travail de mise en scène me soit un peu rémunéré, là le fait que j'arrête c'est bien parce que la Mécanique de l'Instant n'a plus ça en charge fixe. Ils ont juste à se rémunérer en comédiens intermittents. On a fait passer l'administratrice d'un CDI, à une chargée de production intermittente du spectacle, et on a rendu notre salle au 31 mai... Donc, moi personnellement, dans la mesure où je passe à autre chose qui est ce travail de dramanalyse...

Et au milieu de toutes ces difficultés de fonctionnement, vous ne pensez pas qu'il y aurait quelque chose de possible à changer en regagnant une certaine reconnaissance politique.

Pour avoir cette réponse là, il faudrait peut-être voir les autres compagnies qui s'en sortent mieux, moi je ne connais de loin pas tout le monde ! Bon je sais que Bernard Grosjean qui était avec moi dans Théâtre and Co, bon, on s'est séparé au bout de 10 ans... moi je défendais l'idée qu'il fallait faire du théâtre et lui... euh... il défendait l'idée qu'il fallait que ce soit, si je suis méchante, je dirai « rentable » et, si je ne le suis pas, je dirai « éducatif ». Il a une espèce de monopole avec la prévention santé qui lui achète les spectacles et qui sont donnés gratuitement aux établissements scolaires. Souvent on m'a dit, il faut que tu te battes, c'est de la concurrence déloyale, ... bon... c'est pas vraiment mon état d'esprit. En plus je pense que je n'ai pas envie de faire ce qu'il fait. C'est-à-dire 6 jours sur 7 jouer la même pièce deux fois par jour, depuis 20 ans... c'est un peu du travail à la chaîne et plus du théâtre... Après lui, il a beaucoup d'argent, et je crois 30 comédiens. Bon, moi ce n'était pas mon choix non plus de créer un empire.

Dans les anciens du groupe Boal il y a aussi Yves Guerre et René Badache, leur choix a été vraiment beaucoup plus politiques et ils parlent même de structure d'éducation populaire et ils ont construit un système avec une structure parisienne et des branches en régions, donc

effectivement, ils montent une organisation d'éducation populaire et élaborent une charte sur laquelle on a discuté ensemble. On vient tous du groupe, on essaye de travailler ensemble, mais en même temps on n'y arrive pas, on est sur des planètes différentes et puis chacun pris par les difficultés de faire fonctionner sa structure. En même temps on l'entend bien, le théâtre-forum, il y en a un peu partout qui se fait... Par exemple, il y a quelques années, il y a une demande de formation qui m'a été faite par la caisse d'assurance maladie de Bovet qui voulait que je forme des éducateurs pour faire du théâtre-forum. Alors j'avais dit, moi je veux bien faire un stage comme on faisait à l'époque de Boal, on joue 30h, c'est pas compliqué le théâtre-forum, c'est facile à comprendre, une fois que vous aurez compris ça, vous pourrez monter des actions dans des classes, des choses comme ça. Ils se sont instaurés compagnie de théâtre, après, pourquoi pas, on commence à partir de ce que l'on peut, sauf qu'effectivement, d'un coup moi j'ai eu des retours de gens qui demandaient leurs prestations, et qui me disaient, c'est vraiment nul ce qu'ils font, il paraît que c'est vous qui les avez formés. Et j'avais beau expliqué que moi je n'avais donné qu'un stage de 30 heures et qu'en 30 heures on ne passe pas d'un métier dans l'autre si facilement que ça, c'est-à-dire qu'il y a des tas de travailleurs sociaux qui peuvent devenir des gens de théâtre très bien, mais c'est qu'ils ont une capacité à être gens de théâtre. Et puis il y en a d'autres qui restent des travailleurs sociaux. Et le forum ça peut vite devenir des idées sur pattes, le lieu de faire un débat, sans fiction, sans émotion...

Après en France je ne sais pas comment vivent les autres compagnies... Après il y a sûrement les données de mon caractère, je ne m'en cache pas, j'ai tendance à faire mon truc et à rester un peu dans ma coquille, dans mon trou. Mais il y a aussi que faire fonctionner la compagnie sur cette durée là, ça use l'énergie et j'ai fait un choix à un moment donné de me dire ou bien je fais le boulot qu'il y a à faire et qui nous est donné, ou bien je passe mon temps dans les colloques, dans les couloirs du Ministère à faire des dossiers etc... J'ai fait le choix de travailler : faire du théâtre ça m'intéressait plus que de défendre... mais j'ai fait un peu... j'étais en contact avec Cassandre, le journal sur spectacle vivant... et puis surtout, j'ai un peu de mal avec les gens du milieu théâtral !

Je dis c'est dommage, mais je ne dis pas ça pour vous, mais pour la situation. Il me semble qu'on est, malgré les coupures budgétaires dans une période où les artistes repensent leur place dans la société et cela se traduit par une certaine remise en question et redéfinition de l'Action culturelle et je me dis que le théâtre-forum...

Moi je pense que ce sera d'autres formes. J'en ai discuté avec Lyès Mussati et Cindy Girard qui reprennent la Mécanique de l'Instant, je leur ai demandé s'ils pensaient vraiment que c'était ça qu'il faut faire. Moi je suis assez pessimiste. Enfin, on a toujours dépendu de l'argent public, je ne vois pas comment des mécènes privés pourraient être intéressés par cette forme de théâtre qui donne la parole aux gens ! Là je rappelle vraiment les effets subversifs de cette forme de théâtre. Il y a souvent des entreprises qui se retirent du projet quand elles comprenaient qu'on allait donner la parole aux employés sans délivrer leurs messages. Donc qui peut, à part l'Etat, financer quelque chose de cet ordre là, je ne vois pas ! Des mouvements politiques, mais c'est toujours le même problème... c'est une méthode qui fait un peu peur. On a été dans un jeu un peu biaisé avec l'éducation à la santé parce qu'on pouvait à la fois dire qu'on était dans une action de prévention, tout en ne faisant pas la morale mais en questionnant les jeunes sur les risques qu'ils sont prêts à prendre, sur les choix qu'ils sont prêts à faire. On était dans un espace de réflexion, de choix, d'autonomisation possible... et quelques fois on nous a même accusé d'être incitatifs par exemple ! On était aussi porteurs des illusions qu'il y a autour des thématiques de l'alcool et des drogues. S'il n'y avait pas de plaisirs où de gains - illusoire certes - et bien il n'y aurait pas de problèmes. On était dans un

équilibre où on n'était pas contraint par nos commanditaires à porter un message précis, et parce qu'il y avait une philosophie de l'éducation à la santé qui consistait à dire on fera du bon travail si les gens sont responsabilisés... Ce sont ces gens porteurs de ces philosophies d'éducation qui sont de moins en moins présents partout, et même à la santé... On est dans l'évaluation, la rentabilité, le résultat. Il y a une momification des philosophies d'éducation et en même temps, les structures qui financent sont de plus en plus rigides du côté de l'évaluation et du contrôle, donc je ne vois pas franchement, à part des petits ilots où ça pourrait persister... après c'est une histoire de personnes ! Moi je vois bien, tout mon travail n'a été que ça ! Et je pense que pour les autres c'est pareil ! Untel nous connaît, nous fait travailler, puis quelqu'un d'autre voit le travail, et donc ça nous emmène ailleurs...

Cette façon de travailler au projet, me mène à vous poser la question de l'intérêt du travail au court terme par rapport à celui du travail au long terme souvent mis en avant.

Moi, mon boulot, c'est de faire du court terme, c'est de faire de l'évènementiel, essentiellement. C'est de faire un spectacle et une fois que le spectacle est représenté, je m'en vais. En même temps, la manière dont on a utilisé les spectacles qu'on produisait, c'était dans des cadres qui, eux, étaient du long terme. C'est-à-dire qu'on était un évènement dans un projet d'éducation santé où il pouvait y avoir d'autres interventions : la visite des gendarmes, des créations d'affiches, enfin bref, il pouvait y avoir comme ça des gens du médico-social qui inventaient un programme avec plusieurs évènements dont on faisait partie. Il y a eu un moment où les gens de l'éducation santé nous ont dit qu'ils voulaient privilégier une expression sur un temps long des gens. Donc ça a donné ces fameux projets où j'avais une dizaine d'ateliers avec les mêmes groupes, avec l'exemple typique de ça, c'est justement le travail avec les personnes handicapées, où on venait avec ce sujet : la vie affective dans les foyers, et avec des comédiens. On improvisait puis je travaillais une pièce à partir du matériau fourni, et on clôturait le projet avec la représentation du théâtre-forum.

Cette question du court terme-long terme c'est particulièrement posée pour un stage en prison. Il y avait une stagiaire au SPIP [Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation] qui devait faire un projet culturel, je ne sais pas comment elle avait eu mon contact, mais voilà, elle m'appelle et me demande si je pourrais venir faire une représentation en prison. Je dis oui, et donc elle a mis en place une première représentation... c'était... ah oui, c'était assez fort parce qu'on est venu présenter l'adaptation des « Caprices de Marianne » questionnant les rapports hommes-femmes. Il s'agit d'ailleurs plus d'une réduction qu'une adaptation, j'ai vraiment gardé la langue de Musset. Ca c'est bien passé, et à partir de ça, le SPIP nous a redemandé plusieurs représentations dans l'année et puis on a quasiment joué tout notre répertoire dans l'année à Bois d'Arcy.

Et puis après ça, quand on a été amené à travailler avec les gens en poste, qui sont des gens avec qui je m'entends très bien, j'ai vu débarquer le discours de la fac : « non, non, non, les spectacles ce n'est pas bien, il faut faire des ateliers, c'est beaucoup plus intéressant, c'est ça qu'il faut faire. » Mais c'est ça qu'il faut faire, pourquoi ? Parce que c'est ça qu'il faut faire. Moi mon expérience m'amène à penser qu'il faut une explication aux choses. Bon, mais ils n'ont plus voulu de spectacles, pour les spectacles ont avait un public grandissant, d'abord des séances de 10, puis de 20 ainsi de suite jusqu'à en autoriser 40. Alors certes ça occupe seulement un après-midi et au niveau des improvisations, il y en a peu. Mais ils voient tous le spectacle, ils discutent beaucoup et je pense que la réflexion qui leur est amenée par le fait que le sujet soit amené par des comédiens qui y ont travaillé beaucoup, et qui en impro posent des questions complexes et de ce fait bien plus intéressantes. Et on met ça en balance avec des ateliers où on va faire 10-12 séances d'ateliers où il va y avoir 12 inscrits et 4 présents, et jamais les 4 mêmes, et on les fait jouer, alors ils sont contents, mais je n'ai pas l'impression

qu'on creuse les questions de la même manière. L'année dernière, j'ai associé un peintre au travail et je pense qu'on a fait un très bon atelier à la prison des femmes sur la nuit. Effectivement, parce que moi aussi je me suis mise à réfléchir en me demandant comment j'allais rendre ça intéressant. Mais le fait de venir avec des comédiens jouer avec des détenus ce n'était pas en soi quelque chose de si intéressant qu'un spectacle.

Comme s'il fallait repenser la forme et le format à chaque fois selon le contexte.

Mais ce qui m'a énervé vraiment là, c'est de sentir que j'avais en face de moi des gens de parfaite bonne volonté et qui avaient été formés à cette idée que c'est les projets aux longs cours qui sont importants, mais ils ne savaient pas m'expliquer pourquoi. Et c'est vraiment des choses qu'on entend souvent, un spectacle c'est bien, mais ce n'est pas suffisant. Il n'y a pas assez de gens qui interviennent dans la deuxième partie, ça souvent on m'a dit ça. Vous vous rendez-compte, il y a 90 élèves, il n'y en a que 5 ou 6 qui vont faire des impros. Mais les 90 qui n'interviennent pas ils travaillent pendant ce temps là ! Et ils sont en train de se dire, mais si j'y étais allé qu'est-ce que j'aurai fait ! Bon, là [rires] c'est des points où je prends feu facilement.

... Je vais revenir sur un point soulevé avant que l'on ne s'aventure dans cette question, qui est celui du choix du détour par la fiction que vous faites dans l'élaboration de vos maquettes. Cela détonne un peu par rapport aux formes habituelles de théâtre-forum. Qu'est-ce que cela apporte ?

Déjà les comédiens sont ravis généralement de ce détour par la fiction qui réintroduit une forte théâtralité. Les spectateurs après, ils acceptent tout ce qu'on leur propose. Ils viennent voir un spectacle, alors ils veulent bien qu'on leur raconte des histoires, ils veulent bien entrer dans la convention théâtrale avec nous, sans problème !

Mais est-ce que la partie spectacle ne mange pas la partie réflexion ?

Enfin, on sait bien que quand on lit des contes aux enfants c'est pas pour leur raconter des histoires d'ogres et de sorcières, c'est aussi que ça leur parle d'eux, de leurs rapports avec la violence, avec leurs parents, on sait bien que la fiction c'est un déguisement. Lorsqu'on présentait « Les Caprices de Marianne » et qu'on voyait les jeunes des lycées professionnels se dire : « à mais ouais » – comme ça, des jeunes au look de p'tites caille-ra de banlieue – nous dire : « a ouais mais faut pas draguer la fille comme ça, faut lui faire un poème » et puis qu'on les voyait essayer d'inventer un poème dans l'impro, on se disait que voilà, un bout du chemin était fait... qu'on était en train de leur proposer un décentrement par rapport au jeu habituel dans lequel ils sont.

Après la question c'est toujours de savoir où est l'objectif : pour Boal, c'est répéter dans le théâtre quelque chose qu'on va exporter dans la réalité. Alors forcément, il faut vraiment rester dans le quotidien contemporain, puisqu'il faut trouver des solutions pour ce qu'on va faire demain. Par exemple, avec des squatteurs qui savent que la police va arriver demain, on répète comment on va réagir. Après, moi je pense que c'est une illusion : ce qui est vrai à un moment ne l'est pas à un autre, et que l'espace du théâtre c'est à la fois un espace vrai et faux et que la réalité c'est pas pareil, c'est pas les mêmes choses. Alors moi j'ai laissé tomber cet objectif là. Si on change ses objectifs, alors forcément dans la pratique, il y a des choses qui se déplacent. Mon objectif à moi, c'est de permettre aux gens de réfléchir sur le monde dans lequel ils vivent. Et la fiction, le théâtre, ça vient renforcer cette réflexion. C'est-à-dire que le fait d'avoir recours aux comédiens – et ça vaut aussi pour cette question du long

terme – c'est-à-dire que le comédien, il est capable de produire au claquement de doigts un état émotionnel, de le développer, de lui faire faire des variations, etc. Un non-comédien, enfin un comédien non-professionnel, n'est pas capable de faire ça. Moi ce qui m'intéresse c'est que les gens ils pensent le monde, ils réfléchissent le monde dans lequel ils vivent ! Pas seulement intellectuellement, mais aussi en pensant que quand on est en train d'agir, on est pris dans des relations émotionnelles, des projections sur les autres. Ce qui me plaît dans le théâtre-forum, c'est que quand on se met à prendre un personnage autrement, quand on ne projette plus l'image habituelle qu'on lui projette, il est tout à coup capable d'entendre quelque chose, de se fissurer, de se transformer... Pouvoir montrer comme ça théâtralement, que pour savoir le tour des choses il faut aller les tester, ben, pour connaître le goût de la pomme faut la croquer quoi, et que parfois il y a des apparences qui sont trompeuses et qu'il faut aller voir derrière l'apparence. Et ça le jeu théâtral le permet, si on sort de ce truc, euh, où le personnage n'est qu'une ligne, une idée qu'il faut défendre... Je ne sais pas si ça répond à la question.

Et comment travaillez-vous dans l'optique du forum, cette entrée dans la fiction ?

Bien essentiellement c'est dans l'écriture et après dans la mise en scène. Il y a un moment donné où je me suis dit, mais jusqu'à quel point le public auquel je m'adresse va supporter des longs monologues, la pensée intérieure des personnages... alors je me suis amusée, je me suis donnée des consignes comme ça. La pièce sur la nutrition, je sentais qu'il y avait une commande sociale, il n'y avait pas de commande précise, mais si on faisait une pièce sur la nutrition, on la vendrait, et effectivement. En même temps faire une pièce pour dire aux gens, il faut manger cinq légumes par jour, c'est un peu sec. Alors je me suis dit... Non ! D'abord j'étais tombé sur le bouquin de Kaufman, le sociologue qui a écrit sur la cuisine qui m'a vraiment donné l'impulsion de départ, et puis c'était plein d'exemples très concrets. Et je me suis rendue compte qu'une des questions intéressantes autour de ça c'était de savoir, est-ce qu'on peut encore aujourd'hui, faire tenir une famille autour de la table au moment du repas. Alors que justement, une société plus individualiste pousse à dire, on mange chacun à son heure, les trucs qu'on aime, face à une culture comme ça, ancienne de la famille où on parle de ce qu'on a fait, et où on mange la bonne nourriture préparée par maman, ou par papa d'ailleurs.

Alors là, ça devient un sujet qui m'intéresse parce qu'il y avait la possibilité à la fois de servir le message de diététique, mais dans un cadre où il y aurait une histoire familiale. Et après c'est un peu venu comme ça dans l'écriture, mais parce que c'était aussi un peu mon intérêt d'auteur à ce moment là, mais je me suis dit, je vais travailler sur plusieurs options répondant à comment on pourrait donner à entendre aux spectateurs pas seulement le dialogue, mais tout ce qu'il y a aussi dans la tête des gens. Donc là j'ai écrit la pièce en écrivant les dialogues et les pensées. Bon, bien quand on écrit les pensées, on s'aperçoit que c'est inépuisable les pensées, on ne peut pas écrire les pensées, on peut écrire des pensées. C'est intéressant parce qu'on voit la fille rentrer de la fac, avec toutes ses pensées, ses inquiétudes, on entend toutes ces pensées là, mais la mère ne les entend pas. Elle ne réagit pas à ça, mais le spectateur sait ce que pense la fille. Alors on peut s'amuser à reprendre l'impro en montrant seulement les dialogues, et on s'aperçoit que rien ne filtre, ça fait des longs silences et des scènes effroyables de tensions. Mais voilà c'est aussi toujours pour moi une recherche d'un plaisir personnel d'écriture, et d'un questionnement par rapport au public concerné.

Cette idée de la conscience permanente du public concerné m'amène à un détour : nous avons parlé du problème éthique qu'il y a dans certains projets d'action culturelle à utiliser

la parole des gens pour la création. Je me demande alors, comment, lors du forum, se pose cette question du rapport éthique à la parole des gens qui d'une certaine façon est triée, orientée, même très peu, mais quand même, par le meneur de jeu.

Ca c'est un problème d'éthique du meneur de jeu. Du meneur de jeu et du metteur en scène, parce que c'est lui qui dirige ses comédiens là-dessus. C'est des trucs totalement anecdotiques, mais quelques fois il m'a fallu les rappeler, mais c'est parce que le comédien il est aussi parti dans l'impro, il est aussi embarqué par ce qu'il joue, par exemple, il y a un point assez important qui est de ne pas stigmatiser le spectateur, par exemple « ah, ben oui, quand on dit des conneries pareilles », c'est arrivé que les comédiens en arrivent à ça, quelque chose qui vise le spectateur, et qui évidemment est interdit ! Absolument !

Après, bon, il y a le cadre dans lequel on intervient qui fait que le meneur de jeu demande en principe au spectateur son prénom, et puis qui annonce : « C'est machin qui va jouer tel personnage. Il va nous montrer ce qu'il ou elle pense que le personnage aurait du faire dans telle ou telle circonstance. » Enfin, on ne répète pas le cadre comme ça à chaque impros, en tous cas, le cadre est posé, et c'est pas pour rien qu'il y a tout de même un tapis de jeu quand il n'y a pas autre chose. C'est-à-dire qu'il y a tout de même du hors scène et du en scène. Et sur certaines scènes on peut passer des accessoires, des éléments de costumes, pour bien montrer que c'est le personnage qui parle. Ce qui permet aussi, quand le personnage sort de scène de dire ce n'était pas moi, c'était le personnage. C'est des fois le meneur de jeu qui le dit, et ce qu'il dit après coup est aussi très important, s'il y a un spectateur qui se plante, et ça arrive, il y en a qui font des impros et on se dit mais pourquoi il est venu, il n'a rien à dire, bon, comment le meneur de jeu ne va pas dire ça, mais va dire : « Bon qu'est-ce que tu voulais essayer ? Pourquoi ça n'a pas marché ? » Donc déjà, petite analyse de la situation, et puis remercier et dire, ben voilà, votre camarade a fait avancer la machine, il a saisi telle ou telle chose... Ca va aussi quelque fois être de protéger un spectateur qui vient contre l'avis du public, « ah non pas lui », surtout les jeunes qui peuvent être bien cruels à ce jeu là. Et de dire bien pour le moment c'est lui ou elle qui est là, après si vous voulez venir, vous viendrez aussi. Après il y a aussi la question des publics à étages, publics handicapés et parents ou éducateurs, jeunes et parents ou profs, souvent, les uns se cachent derrière l'image que l'intervention est faite pour les autres, alors, il s'agit pour le meneur de jeu d'aller les chercher et de leur montrer qu'il sont aussi impliqués dans la question.

Vous parlez d'expériences de théâtre-forum avec des publics mixtes, est-ce que c'est quelque chose que vous recherchez ?

C'est le commanditaire qui décide. Moi j'aime bien travailler avec les publics adultes, évidemment parce qu'il y en a moins, on travaille beaucoup avec les publics adolescents, et avec les adultes la réflexion elle peut être bien plus profonde. Et souvent les thèmes abordés avec les adultes vont être bien plus difficiles, ça va être sur le suicide par exemple. Le défi pour le meneur de jeu, c'est d'être sur des questions un peu délicates, pousser un peu les gens mais pas trop, sentir que là, il y a trop d'émotions il ne faut pas y aller. Ca, ça le fait vivre le meneur de jeu. Après pour ce qui est de la mixité des publics, oui, j'ai souvent proposé ça, après ça peut être compliqué parce que – par exemple sur la parentalité quand on a des parents et des enfants – si un enfant va jouer devant son parent et son parent devant son enfant, si c'est un sujet qui frotte un peu à la maison, ça va être un petit peu compliqué. Mais en général, c'est comme par rapport aux trucs interdits, c'est-à-dire que celui qui va jouer, il sait qu'il va jouer et qu'il est en public, donc s'il y va c'est qu'il se sent assez en sécurité pour y aller. Celui qui se dit, je suis un enfant, j'aurai des trucs à dire à mon père où à ma mère, à travers le personnage, mais je sens que si je vais le faire, je sens que ça va chauffer à la

maison, il n'y va pas. Il attend que quelqu'un d'autre dans le public soit porteur de cette parole là. Et en général ça se passe. Et dans ces cas là, ce qui se passe c'est que les adultes vont jouer les enfants, et les enfants vont jouer les adultes. Et ça aussi, c'est vachement intéressant. Ca permet aux uns et aux autres de voir quelles sont les représentations et les attentes que les uns et les autres ont des uns et des autres. Et comme justement c'est dans le jeu et que c'est protégé par le meneur de jeu, bien voilà, on peut essayer plein de choses.

Nous avons parlés une fois du fait que vous aviez eu l'habitude de créer des dossiers pédagogiques pour vos spectacles, je me demandais si vous pensiez que l'évènement théâtre-forum est quelque chose qui doit s'inscrire dans un projet plus large ? Savez-vous s'il y a des prises de relais suite à vos interventions, par les professeurs, par les éducateurs... ?

Ca je n'ai aucun moyen de le savoir. J'ai pas moyen de le savoir, et je ne suis pas sûr que ce soit vital. Parce que je pense qu'une fois de plus c'est un peu récupérer via l'éducatif quelque chose qui n'a pas ce but là. Bon, par exemple, je prend quelque chose qui paraît très éducatif, comme lorsqu'on est sur un projet contraception-sida, on pourrait penser qu'on est là pour que les jeunes comprennent bien qu'il faut mettre des capotes où prendre la pilule, mais moi, si je fais ce théâtre là, et ça va de paire avec ma pratique d'analyste, c'est que je suis profondément convaincu que ce n'est pas le fait de répéter des messages moraux aux gens qui les fait changer de comportement. C'est beaucoup plus intéressant de leur dire, voilà : « Tu vois ça, qu'est-ce que tu en penses, comment tu veux le faire jouer, et si tu fais ça, il y a ce risque là, et si tu fais ça, il y a ce risque là, qu'est-ce que tu préfères ? A quoi tu es prêt ? » C'est-à-dire de considérer que la personne dans le public que ce soit un enfant ou pas est capable de savoir où est son intérêt, qu'il est pas idiot, et qu'il comprend bien... alors, on a pas besoin de repasser derrière en leur demandant s'ils ont bien compris. Parce que c'est ça qui se passe.

... il y a une réémergence d'une voix d'autorité...

Oui, tout d'un coup des gens prennent la parole, alors qu'il ne l'ont pas fait lors du forum. Après, une autre chose, qui peut avoir lieu, c'est l'intervention d'un expert, et moi je trouve ça intéressant. D'avoir quelqu'un qui est identifié comme le psychologue de service, et qui va prendre la parole après coup en disant dans les impros, j'ai vu ça, vous avez vu ça, attention à ceci, dans un cadre comme ceci on pourrait aussi faire ça... Mais voilà, c'est un expert, qui parle de cette place là, qui est identifié, et c'est bien quand c'est quelqu'un qui sait vraiment bien se brancher sur ce qui s'est passé dans la séance. Cette personne est identifiée, on sait d'où elle parle, on sait que c'est son point de vue professionnel. C'est un éclairage informationnel, ça donne de l'information en plus. Et cette présence permet aussi au meneur de jeu de se placer du côté du spect-acteur comme n'en sachant pas beaucoup plus que lui. Il vient presque naïvement poser des questions, et c'est bien que ces deux fonctions soient séparées, celle de poser des questions, et celle d'amener de la réflexion. Après, on ne peut travailler que dans les cadres qu'on nous donne, après c'est vrai que nous ne décidons pas souvent du cadre... après j'ai souvent suggéré des choses et j'ai parfois été entendue, mais on est souvent vu comme un outil. Et moi je dis on n'est pas un outil, on est des gens, des gens avec une méthode de travail. Mais ce mot d'outil dit bien comment les gens voient notre intervention. Avec l'idée qu'on doit servir leur propos. C'est très rare qu'on ait eu vraiment carte blanche pour faire les choses.

... sauf dans le cadre scolaire, on y trouve plus de liberté, paradoxalement parce que ce sont des enfants... Oui, c'est vrai...

Annexe 4 (Bis) Fiche-spectacle Théâtre de Jade

- Souen Fu : l'école de la vérité du vent -

Thèmes abordés : Justice, rapport à la loi, à la punition, confiance en l'adulte, racket, dopage, relations garçons/filles.

Ce spectacle de théâtre-forum a été créé en 1999 pour la semaine des droits et des devoirs des jeunes d'Issy les Moulineaux.

[Photo : JM Champelovier]



L'histoire : Dans une Chine de légende... L'Ecole Souen Fu du Nord et l'Ecole Souen Fu du Sud vont s'affronter dans une compétition de cerf-volant. Maître Kia Jen doit choisir parmi ses trois meilleurs disciples celui qui représentera l'école lors de cette compétition. L'un des disciples, Kien Tse ne recule devant rien pour être choisi. Persuadé que le cerf-volant du maître recèle un secret, il n'hésite pas à le dérober pour s'entraîner avec ; malheureusement, il le déchire. Pour réussir l'épreuve intellectuelle, il n'hésite pas non plus à contraindre, par la menace, K'ouen Li à dérober le devoir de Yi Ming. K'ouen Lin et Yi Ming n'osent pas le dénoncer et Kien Tse est finalement choisi pour être le représentant de l'école Souen Fu du Nord.

Dans la partie improvisée : Les spectateurs chercheront comment faire face à une telle injustice. Chacun est appelé non seulement proposer des comportements différents de ceux de la pièce initiale, mais aussi à venir les tester, en jeu, avec les comédiens. Il est généralement question lors de cette partie d'improvisation, de l'esprit de compétition, de la " loi du silence ", de l'écart entre le soupçon, la conviction intime et la preuve, des différentes attitudes possibles pour résister au racket, de la confiance (ou de l'absence de confiance) dans le maître, de la solidarité entre les élèves.

Le spectacle forum entraîne le public dans cet univers " chinois ". L'ampleur du manteau de maître Kia Jen permet au spectateur qui l'a endossé de sentir que le comportement physique qu'il implique contient non seulement la forme mais aussi la pensée du pouvoir. La gestuelle sophistiquée et précieuse de Yi Ming, la bonne élève, reprise par un jeune adolescent, devient marque de supériorité et il n'échappe pas à ce collégien de classe de cinquième que la petite gourde à laquelle Kien Tse s'abreuve en cachette est cousine de l'EPO dont il a entendu parler au cours du Tour de France. Ils jouent au maître et aux disciples et ce faisant ouvrent des pistes de réflexion dignes de très sérieux penseurs de l'éducation : faut-il favoriser l'apprentissage de ce qu'on ne maîtrise pas ou au contraire développer les disciplines où l'on excelle déjà ? Faut-il gagner à tout prix ou travailler à la construction d'êtres humains honnêtes et généreux ?

Ce spectacle peut être présenté à des élèves de classes primaires (CM1/CM2) et de collège de la 6ème à la 4ème.

L'équipe artistique. Texte et mise en scène : Lorette Cordrie. Jeu : Cindy Girard, Géraldine Masquelier, Lyès Mussati. Costumes : Geneviève Humbert.

Espace scénique demandé : largeur 8m, profondeur : 6m, hauteur : 3m. Si la salle est équipée d'une scène, le passage de la salle vers la scène doit être facilité.

Durée : 30 minutes pour la pièce initiale et 45 minutes d'improvisation avec le public.

Théâtre de Jade/La mécanique de l'Instant – Contact : Elodie Jean Alberici.
36/40 rue de Romainville. 75019. Paris Tel : 06 85 09 85 37
www.theatredejade.com - email : jade@theatredejade.com
www.mecaniquedelinstant.com - email : contact@mecaniquedelinstant.com
Licence d'entrepreneur de spectacle : 2-1006649

BIBLIOGRAPHIE

I – Sur le Théâtre-Forum.

Ouvrages sur le travail d'Augusto Boal.

Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La découverte/Poche, 1996, 209 p.

Boal, Augusto. *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'opprimé*. Paris : la Découverte, 2004, 309 p.

Boal, Augusto. *L'arc-en-ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris : La Découverte, 2002, 238 p.

Freire, Paolo. *Pédagogie des Opprimés*. Paris : La Découverte, Petite collection Maspero, 1982, 202 p.

Martins dos Santos, Danielle. *Augusto Boal : du "Teatro Arena" vers le "Théâtre de l'opprimé"*. Dir. Consolini, Marco, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris S.l : s.n 2008, 1 vol. (55 f.)

Ouvrages sur le développement de la pratique du théâtre-forum.

Badache, René. *Jeux de drôles : jeunes et société, quand le théâtre transforme la violence*. Paris : La Découverte, 2002, 223 p.

Guerre, Yves. *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*. Paris : l'Harmattan DL, 2006, 201 p.

Guerre, Yves. *Le théâtre-forum : pour une pédagogie de la citoyenneté*. Paris : l'Harmattan DL 1998, 220 p.

Tixier, Guillaume. *Le théâtre-forum, Apprendre à réguler les conflits*. Paris : Chronique Sociale, 2010, 172 p.

Bordet, Valérie. *Le théâtre forum du côté du public : étude des spectateurs en jeu*. Dir. Voltz, Pierre. Université de la Sorbonne nouvelle. Paris s.l. : s.n. 1997, 2 vol. (83 f. et 42 f.)

Dely, Céline. *Du théâtre-forum au débat théâtral : Genèse et historique de la compagnie "Entrées de Jeu"* Dir. Consolini, Marco. Université de la Sorbonne nouvelle. Paris S.l : s.n 2007, 1 vol. (57 f.)

Lamko, Koulsy. *L'atelier Théâtre Burkinabé et le Théâtre-Forum : une expérience de revalorisation des éléments théâtraux du patrimoine traditionnel*. Dir. Ki, Jean-Claude. Université de Ouagadougou S.l. : s.n. 1988, 1 vol. (155 f.)

Ouvrages sur le théâtre d'intervention.

Ivernel, Philippe. *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne/Paris : l'Âge d'homme, 1983, 2 vol. (186 p. et 172 p.)

Ivernel, Philippe et Ebstein, Jonny. *Le Théâtre d'intervention depuis 1968 : études et témoignages de C. Amey, L. Berman, A. Boal, G. Bonnaud*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1983, 2 vol. (191 p. et 176 p.)

Le théâtre d'intervention aujourd'hui. Suivi de l'Hommage à Philippe Ivernel. (Ouvrage collectif) Louvain-La-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2002, 141 p.

Bachelot, Marine. *Pratique et mutation du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique, Italie*. Mémoire de DEA de Lettres Moderne, dir. Didier Plassard, Université de Rennes 2, 2002.

Carasso, Jean-Gabriel. *L'intervention théâtrale aujourd'hui : quelles pratiques, quels enjeux ? Regard sur trois aventures, Jean Hurstel, Georges Buisson /Alain Grasset, Augusto Boal*. Dir. Saez, Guy. Institut d'études politiques. Grenoble, Isère S.l. : s.n. 1986, 1 vol. 173 f.

Villa, Chiara. *Théâtre social, théâtre d'intervention, théâtre interactif : Evaluation des notions jamais entièrement cristallisées*. Dir. Ryngaert, Jean-Pierre. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris S.l : s.n. 2003, 1 vol. (102 f.)

Documents sur les compagnies suivies.

La compagnie NAJE.
(Pages consultées régulièrement en 2010-2011)
Adresse URL : <http://www.naje.asso.fr/>

Bande annonce du spectacle de théâtre-forum "La Force des gueux".
http://www.dailymotion.com/video/xg6a6i_export-ba-naje-hd

La compagnie Entrée de Jeu.
(Pages consultées régulièrement en 2010-2011)
Adresse URL : <http://www.entreesdejeu.net/>

Le théâtre de Jade.
(Pages consultées régulièrement en 2010-2011)
Adresse URL : <http://www.theatredejade.com/>
Vidéo en ligne : <http://www.youtube.com/watch?gl=FR&hl=fr&v=jarukr7P4es>

La compagnie Arc-en-Ciel théâtre.
(Pages consultées régulièrement en 2010-2011)
Adresse URL : <http://www.arcencieltheatre.apinc.org/>

Série d'articles de France-culture sur l'atelier citoyen de la Compagnie Arc-en-Ciel-Théâtre.
<http://www.franceculture.com/2010-12-25-aux-planches-citoyens.html>

La compagnie Trois-petits-pas-pour-l'Homme.
(Pages consultées régulièrement en 2010-2011)
Adresse URL : <http://www.3ph.fr/>
Vidéo en ligne : http://www.dailymotion.com/video/x5ka5i_handicap-et-emploi-theatre-forum_fun

II – Sur le théâtre politique et les politiques culturelles d’action artistique.

Le théâtre politique.

Hamidi-Kim, Bérénice. *Les cités du "théâtre politique" en France de 1989 à 2007 : Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*. Dir. Hamon-Siréjols, Christine. Université Lumière. Lyon S.I. : s.n. 2007, 2 vol. (866 p.)

Estrosi, Christian, Benoin, Daniel, Semprún, Jorge. *Pouvoir et théâtre, pouvoir du théâtre*. Paris : Pour le théâtre, 2009, 271 p.

L’Institution théâtrale et le politique.

Abirached, Robert. *Le théâtre et le prince : essai. I. L'embellie, 1981-1992*. Arles : Actes Sud, 2005, 230 p.

Abirached, Robert. *Le théâtre et le prince : essai. II. Un système fatigué, 1993-2004*. Arles : Actes Sud, 2005, 146 p.

Abirached, Robert. *La décentralisation théâtrale : 1945-1958. 1. Le premier âge, 1945-1958*. Arles : Actes sud, 1992, 173 p.

Abirached, Robert. *La décentralisation théâtrale : 1959-1968. 2. Les années Malraux*. Arles : Actes sud, 1993, 229 p.

Abirached, Robert. *La décentralisation théâtrale. 3. 1968, le tournant*. Arles : Actes sud, 1994, 244 p.

Abirached, Robert. *La décentralisation théâtrale : 1969-1981. 4. Le temps des incertitudes*. Arles Paris : Actes Sud, 2005, 231 p.

Caune, Jean. *La Culture en Action. De Vilar à Lang, le sens perdu*. Paris : PUG, communication médias société, 1999, 376 p.

Chaudoir, Philippe (dir.). *Culture et Politique de la Ville*. Paris : L’Aube, 2004, 245 p.

Djian, Jean Michel. *Politique culturelle : la fin d'un mythe*. Paris : Folio, 2005, 196 p.

Dubois, Vincent. *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Belin, 1999, 381 p.

Guitart, Cécil. *La bataille de l'imaginaire*. Rencontres d'Archimède Toulouse : Ed. de l'attribut, 2009, 296 p.

Henry, Philippe. *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui : une filière artistique à reconfigurer*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble DL, 2009, 199 p.

Poirrier, Philippe. *Les politiques culturelles en France*. Paris : la Documentation française, 2002, 637 p.

Rigaud, Jacques. *Pour une refondation de la politique culturelle*. Paris : la Documentation française, 1996, 201 p.

Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention : art contemporain et argument esthétique*. Paris : Gallimard, 1994, 238p.

Rousseau, Jean Jacques. *Lettre à M. d'Alembert sur son article « Genève »*. Paris : Garnier-Flammarion, Paris, 1967. 157 p.

Saez, Guy. *Institutions et vie culturelles*. Observatoire des politiques culturelles. France Paris : la Documentation française DL, 2004, 172 p.

Thomas, F. (coord.) *L'assemblée théâtrale*, L'Amandier, Paris, 2002. 140 p.

Urfalino, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Comité d'histoire du Ministère de la culture et des institutions culturelles Paris : la Documentation française, 1996, 361 p.

Urrutiaguer Daniel. *Economie et droit du spectacle vivant en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. 210 p.

L'action culturelle et artistique.

Arendt, Hannah. *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972. 321 p.

Caillet Élisabeth et Coppey Odile. *Stratégies pour l'action culturelle*. Paris : Patrimoines et Sociétés, 2004, 124 p.

Caune Jean. *Esthétique de l'Animation Culturelle (Pour un autre statut du processus artistique)*. Grenoble : Université des Langues et des Lettres, 1981. 322 p.

Chombart de Lauwe P.-H (coordinateur). *Culture-action des groupes dominés : rapports à l'espace et développement local*. Paris : Association de recherche coopérative internationale, CNRS / L'Harmattan, 1988, 320 p.

Colin Bruno. *Action culturelle dans les quartiers : enjeux, méthodes*. Paris : Opale - Culture et proximité, 1998, 224 p.

Dahan Chantal. *Guide de l'action théâtrale, itinéraires de la sensibilisation*. Paris : INJEP / Centre national du Théâtre, 1999, 126 p.

Gaudibert Pierre. *Action culturelle : intégration et ou subversion*. Paris : Casterman, 1977, 130 p.

Jeanson Francis. *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Seuil, 1973, 158 p.

Lextrait Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris : La découverte / La documentation française, 2001, 260 p.

Liot, Françoise. *Projets culturels et participation citoyenne : le rôle de l'animation et de la médiation en question*. Paris : L'Harmattan, 2010, 221 p.

Marly-le-Roi Geneviève. *Action culturelle action socio-culturelle*. Paris : Poujol / Institut national d'éducation populaire, 1983, 51 p.

Menard François. *Action culturelle et dynamiques sociales : évaluation de quelques expériences*. Paris, Recherche Sociale, 1995, 71 p.

Penchenat Jean Claude (dir.). *Mission d'artistes. Les Centres dramatiques de 1946 à nos jours*. Paris : ACID/Editions Théâtrales, 2006, 380 p.

Poirrier, Philippe. *Société et culture en France depuis 1945*. Paris : Seuil, 1998, 94 p.

Saez Guy (dir.). *Institutions et vie culturelles*, Paris, La documentation française, 2004, 172 p.

Saez Guy (dir.). *Culture et société. Un lien à recomposer*. Toulouse : Editions de l'attribut, 2008, 208 p.

Verheuge Robert. *Gérer l'utopie : l'action culturelle dans la cité*. Paris : Edisud, 1988, 98 p.

L'éducation populaire.

Cacérés, Benigno. *Histoire de l'éducation populaire*. Paris : Seuil, 1964, 254 p.

Maury, Liliane. *Freinet et la Pédagogie*. Paris, Presses Universitaires de France – PUF, 1993, 128 p.

Michel, Jean-Marie. *Passeurs d'avenir, les Céméa, un mouvement d'éducation populaire au défi du XXI^e siècle*. Paris : Editions Actes Sud, 1996, 466 p.

Poujol, Geneviève. *L'Éducation populaire : histoires et pouvoirs*. Paris : Éditions "Économie et humanisme Éditions ouvrières », 1981, 255 p.

Articles et contributions choisies

Bédarida, Catherine. « Les noces de l'art et de l'insertion sociale aux Laboratoires d'Aubervilliers » in *Le Monde* 15 juin 1999.

Bouchard G. et Taylor C. « La Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles » (CCPARDC). (Page consultée le 10 août 2011.) Adresse URL : <http://www.accommodements.qc.ca/>

Cartier, Jacques (Entretiens). « Quels territoires pour les acteurs de la médiation culturelle » Lyon, le 1^{er} décembre 2009 – Table ronde : Eloge de l'échec, Comment et à quelles conditions les actions peuvent-elles être évaluées ? Contribution de Jean Michel Lucas et Doc Kasimir Bisou – Prologue post-colloque. 21 p.

Charpentier Geneviève, Campagne, Stephanie. « Les résidences d'auteurs dramatiques et de compagnies de théâtre », *Du Théâtre*, été 1995, n°9, p. 60-76.

Denizot, Marion. « 1968, 1998, 2008 : Le théâtre et ses fractures générationnelles », février 2009 (Page consultée le 2 septembre 2011.) Adresse URL <http://www.sens-public.org/spip.php?article637> (page consultée le 2 septembre 2011)

Donnat, O. et Cogneau, D. *Les pratiques culturelles des Français*. 1973-1989. Paris : La Découverte, La Documentation française, 1990, 187 p.

Le Bosse, Yann. « Développer le pouvoir d'agir des personnes », in *Nouvelles pratiques sociales*, volume 21 n° 2, 2009. pp 170-180

Lepage, Franck. « De l'éducation populaire à la domestication par la culture. » *Le Monde Diplomatique*, mai 2009, pp. 4-5

Lucas, J. M. et Doc. Bisou, K. « Collectivités territoriales et grands enjeux culturels ». (Page consultée le 18 juin 2011.) Adresse URL : <http://www.famdt.com/Publish/document/347/JML-territoires%20et%20grands%20enjeux%20culturels-mars2010.%20pdf.pdf>

Hamidi-Kim, Bérénice. « Mission artistique et mission sociale : "l'heureux malentendu" entre les artistes et les pouvoirs publics locaux. Étude de projets théâtraux menés à Lyon dans le cadre de la politique de la ville (2003-2007) », colloque sur la décentralisation théâtrale organisé par le Modys/Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 5 et 6 juin 2008.

Henry, Philippe. « Nouvelles pratiques artistiques : simple aménagement ou réelle mutation ? » in *Théâtre / Public* n° 157, janvier - février 2001, pp. 63 - 72.

Hurstel, Jean. « Une expérience ouvrière », dans *Travail théâtral* n°3, Lausanne, La Cité, printemps 1971, pp. 50-72

Poirrier, Philippe. « L'histoire des politiques culturelles des villes. » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Jan. - Mar., 1997(53), p.129-146

Taquet, Henri (Entretien). « Les bonnes intentions et les vraies limites de la politique culturelle dans les quartiers » *Libération*, 20-21 avril 1996

Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001. (Page consultée le 3 mars 2010) Adresse URL : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

« Second Rapport mondial sur la Diversité culturelle » de l'Unesco publié en 2010. (Page consultée le 10 août 2011.) Adresse URL : http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=39896&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

SOMMAIRE

Partie 1 : Le théâtre-forum, une pratique aux croisements de l'artistique, du politique, du social et du culturel

<i>I. Le théâtre-forum, une autre forme de théâtre.....</i>	6
I-A. Un nouveau mécanisme dramaturgique.....	6
I-B. Se définir en s'opposant avant de se proposer.	8
I-C. Une forme de théâtre de l'opprimé.	11
I-D. Le théâtre-forum tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en France.....	15
<i>II. Une forme de théâtre politique.</i>	18
II-A. Le théâtre-forum d'Augusto Boal, propédeutique révolutionnaire.	18
II-B. Quels engagements aujourd'hui pour les praticiens du théâtre-forum ?	21
a) La Compagnie NAJE et le maintien du cap de la lutte contre l'oppression.....	21
b) De l'engagement politique vers un engagement social.....	25
<i>III. Une méthode d'intervention sociale, ou une forme de théâtre d'intervention ?</i>	29
III-A. Avec, par et pour des opprimés, des public-cibles, des « exclus ».	29
III-B. Une nouvelle méthode d'intervention sociale ?	31
III-C. Les travailleurs sociaux à la recherche d'un autre rapport aux gens.....	32
III-D. Des projets portés par des personnes d'exception.	34
III-E. Une méthode d'intervention théâtrale : la recherche d'une esthétique du forum.....	37
III-F. Au-delà de l'interactif : de la recherche, à la création du sens.	39
<i>IV. Une parenté avec certaines formes l'action culturelle ?</i>	41
IV-A. Travailler avec les non-publics de la Culture.	41
IV-B. Faire goûter à une pratique théâtrale.....	43
IV-C. L'entrée dans un processus de co-génération de projet ?.....	45
IV-D. Faire ensemble pour faire œuvre d'action culturelle.	48
<i>V. Question de reconnaissance.</i>	50
V-A. L'absence de reconnaissance des milieux de la Culture.	50
V-B. Volonté de subversion et impossible reconnaissance.....	54
V-C. Gagner la reconnaissance des réseaux sociaux ?.....	55
V-D. Recherche de critères d'exigence et espoir d'une reconnaissance artistique ?	59
V-E. La difficulté de se fédérer pour gagner en reconnaissance.....	62

Partie 2 : Vers la redéfinition de l'action culturelle et artistique, en quête de nouveaux rapports à la culture, à ses acteurs, au territoire et au politique.

<i>I. Quelle culture pour quelle action culturelle – ou quelle action culturelle pour quelle culture ?</i>	65
I-A. Démocratisation culturelle et Démocratie culturelle, vers la recherche d'une troisième voie pour les politiques culturelles.	65
a) La « culture », un concept en débat.	65
b) L'essoufflement de la démocratisation	66
c) L'apparition du concept de démocratie culturelle.	67
d) Transition et ouverture d'une troisième voie.	68
e) L'enjeu de création de sa culture.	70
I-B. Création artistique et action culturelle, un lien à recomposer.	71
a) Action Culturelle/ Création Artistique, retour sur une histoire d'inimitié.	71
b) De l'action culturelle à l'action artistique ?	75
I-C. Redéfinition de l'action culturelle vers l'action artistique en tension entre le pour qui et le pourquoi.	77
a) L'action culturelle en auto-réflexion.	77
b) La nécessaire recherche de légitimité.	79
c) Un équilibre à trouver entre le pour qui et le pour quoi.	80
 <i>II. Les nouveaux acteurs de cette action culturelle et artistique.</i>	84
II-A. Repenser la personne au cœur de l'action culturelle.	84
II- B. Passer de l'éducation artistique à la transmission artistique : la rencontre avec l'artiste.	86
II- C. Travailler en réseau en dépassant les « heureux malentendus »	90
II- D. Ce besoin de faire ensemble.	93
 <i>III. Quels territoires pour cette nouvelle Action culturelle ?</i>	95
III- A. Trouver son sens dans la Cité de refondation de la communauté théâtrale et politique.	95
III- B. Se créer sa place au sein l'Institution théâtrale.	97
a) Se créer ses propres structures d'action ?	97
b) Trouver sa place au sein des structures déjà implantées sur un territoire.	98
c) Repenser les intérêts du travail à court terme.	99
d) Réinventer les structures existantes de l'intérieur.	100
III- C. Pour une nouvelle pensée du territoire d'action.	101
 <i>IV. Un appel à une nouvelle relation au politique.</i>	105
IV-A. Les engagements implicites de l'Action Culturelle et artistique face à la déficience d'une pensée politique.	105
a) Réimpliquer les citoyens dans des entreprises désintéressées.	106
b) Tenir sa parole même en représentation.	108
c) Questionner nos rapports à la Culture.	109
IV-B. Vers une réarticulation du travail de la culture et d'une pensée politique.	111
a) Réflexion sur le bon niveau d'engagement de l'Etat et sur le rôle de la participation citoyenne.	112
b) Une praxis propédeutique à l'action politique.	114

Partie Annexes :

Annexe 1 Interview de Fabienne Brugel, metteure en scène de la Compagnie NAJE. .	121
Annexe 1 (bis) Fiche-spectacle Théâtre NAJE	132
Annexe 2 Interview de Bernard Grosjean, metteur en scène de la Cie Entrée de Jeu. ..	134
Annexe 2 (bis) Fiche-spectacle Cie Entrée de jeu.....	141
Annexe 3 Interview de Philippe Armand, artiste-intervenant dans la Cie Trois Petits Pas Pour l'Homme (3PPH).....	142
Annexe 3 (Bis) Fiche-Spectacle L'atelier du Citoyen.....	150
Annexe 4 Interview de Lorette Cordrie, metteure en scène du Théâtre de Jade en reconversion.	151
Annexe 4 (Bis) Fiche-spectacle Théâtre de Jade.....	162
BIBLIOGRAPHIE	163
SOMMAIRE	169