



Théâtre-action, création participative et politique

Par Jean-Pierre Nossent

La présente analyse a pour point de départ ma contribution à la journée d'étude du 8 novembre 2014 dans le cadre des 50 ans du Théâtre de la Communauté. Mes réflexions ont été alimentées par des débats avec le groupe de travail préparatoire aux manifestations de ce 50^e anniversaire.

Préambule de l'IHOES

L'histoire du Théâtre de la Communauté remonte à l'automne 1962 quand naît la troupe *Les Escholiers de la Lune* ou « La Communauté des Escholiers » en réaction au théâtre universitaire de Liège jugé trop classique et bourgeois. La troupe entend s'adresser au plus grand nombre et lui faire découvrir des pièces de répertoire. En 1964, la jeune compagnie, renommée « Théâtre de la Communauté », décide d'aller à la rencontre du public populaire et s'établit dans la commune ouvrière de Seraing. Elle y crée des spectacles qui lui sont propres et se charge de la programmation du centre culturel (théâtre, cinéma, récital, conférence...). Le succès est au rendez-vous entre autres auprès des écoles et des contacts fructueux sont noués avec les syndicats, mais force est de constater que l'objectif de déplacer les masses ouvrières se solde par un semi échec et mène la troupe, au tournant de 1968, à réfléchir et à construire un réel processus de démocratie culturelle en impliquant davantage le « non-public », en lui donnant les moyens d'accéder à l'expression théâtrale. Si les années 1970 peuvent être considérées comme foisonnantes, avec notamment la mise en place d'ateliers-théâtre ou la formation de comédiens animateurs, la décennie qui suit est marquée par une série de difficultés : remise en question du fonctionnement de l'équipe, débat sur l'autogestion, problèmes budgétaires, disparition progressive du public militant... La compagnie fait de la crise qu'elle traverse le sujet de son nouveau spectacle, *Hors Jeu*, en 1983. Par la suite, le Théâtre de la Communauté s'engage dans une double démarche. D'une part, il monte des spectacles professionnels cherchant à retrouver une certaine légitimité au sein du monde théâtral, et d'autre part, il poursuit son travail d'animation-crédation au travers des ateliers-théâtre qui deviennent peu à peu son activité principale. Depuis sa création, la compagnie a assuré la production et la diffusion de plus de 165 spectacles, mais son apport principal reste sans conteste d'avoir tracé la voie en Belgique au mouvement du théâtre-action. Par son action, et par celle des dizaines de troupes qu'elle a suscitées, ce sont des milliers de personnes qui ont trouvé la liberté d'expression à laquelle elles avaient théoriquement droit sans avoir les moyens de l'exercer¹.

¹ Pour plus de détails, voyez l'étude de l'IHOES : Ludo Bettens, « Aperçu d'un demi-siècle de création théâtrale comme outil de démocratie culturelle », *Le Théâtre de la Communauté. Oser être libre*, Cuesmes, Édition du Cerisier, 2014, p. 13-66.

Parmi les questions qui ont été proposées pour baliser cette journée d'étude, je me propose de vous soumettre quelques brèves réflexions sur le lien entre création participative et politique.

D'emblée, je relèverai que le libellé des questions semble suggérer une différence entre création participative et création collective. Sans préjuger d'un débat sur la comparaison/distinction entre les deux, je postulerai simplement pour ma part que « participative » dans le présent cadre, signifie que tous et chacun prennent une part non nécessairement égale mais réelle dans le processus de création.

50 années d'insertion dans les politiques culturelles

Il existe évidemment un rapport entre une production artistique, une création symbolique et le politique.

L'art et la création comme instruments politiques ? Bien sûr ! Non pour manipuler ou encadrer idéologiquement mais pour permettre l'émergence d'une vision du monde, vision non univoque ou imposée mais au contraire pour favoriser une lecture, une écriture et une action symbolique sur le monde. Ce qui me semble être au cœur du processus de théâtre-action, et plus encore dans les ateliers-théâtre.

Ce processus participe d'un travail de démocratie culturelle autant que d'un travail de démocratisation de la culture, distinction sur laquelle je reviendrai succinctement.

À l'origine du théâtre-action, il y a le projet d'amener le théâtre dans une forme originale, non académique, vers ce qui est alors qualifié de « non-public ». C'est un théâtre qui se veut « enraciné » dans un contexte politique et socio-économique, qui va vers les publics populaires avec des moyens d'expression et un langage théâtral adaptés, mais aussi une exigence de qualité des spectacles ; on vise notamment à améliorer leur capacité d'analyse et leur esprit critique, capacité qu'on espère leur apporter au travers d'une diffusion adaptée avec l'animation de l'expression dans les débats. La réflexion porte alors sur l'articulation comédien/animateur.

Dans un deuxième temps, le projet se précise notamment sous l'influence du décret de 1976 relatif à l'éducation permanente : il s'agirait de provoquer une prise de conscience critique qui déboucherait sur une action citoyenne transformatrice (voir les objectifs mis en avant par le CATEF en 1978)². L'articulation entre ateliers-théâtre³ et créations propres débouche sur une pratique de comédiens animateurs et sur des formations orientées vers elle.

Progressivement, la pratique d'animation-crédation qui parie sur la légitimité de toutes les cultures se précise également. Chacun peut être émetteur et producteur autant que récepteur de culture ; tous sont apprentis dans la lecture du monde, l'écriture du monde et participant à une création collective. C'est une pratique plus émancipatrice que le discours critique sur le monde. On est dans la démocratie culturelle : le rapport des individus et des collectifs à la production culturelle change fondamentalement.

Voilà donc déjà longtemps qu'un choix politique a été opéré par le théâtre-action.

Cette relecture très schématique de l'évolution de 50 années de théâtre-action, peut être mise en relation avec des postulats à caractère idéologique qui ont traversé longtemps les politiques culturelles.

L'un d'eux est fondé sur l'idée du rapport d'extériorité entre deux pôles :

- d'une part ce qu'on appelle « la population, les publics, » dont certains de ceux-ci sont considérés comme prioritaires par nos décrets ;
- et de l'autre, « la culture (identifiée à l'art), les œuvres, les artistes ».

² En 1978, le centre d'action théâtrale d'expression française (CATEF) définit des objectifs : « une nouvelle politique du théâtre pris comme moyens d'expression, de prise de conscience et de communication des collectivités en milieu populaire, permettre aux groupes défavorisés de se réapproprier un langage pour faire entendre leurs problèmes et leurs options communes, développer la connaissance et l'expression des problèmes spécifiques aux régions, promouvoir par la création l'émergence d'une nouvelle dramaturgie... ». C. Deltre, « Le théâtre-action en Belgique », *Cahiers JEB*, Bruxelles, 1978, p. 18.

³ Le mot « atelier-théâtre » recouvre diverses pratiques de réalisations théâtrales ancrées dans un terrain déterminé, « avec » (et non « pour ») un groupe dont les membres sont parties prenantes à la création collective, tant en ce qui concerne l'écriture du propos que dans la réalisation, l'interprétation et la diffusion.



En cas d'absence, pièce du Théâtre de la Communauté. Photographie reproduite avec l'aimable autorisation de ce dernier.

L'histoire des politiques culturelles dans la deuxième moitié du vingtième siècle peut être notamment décodée comme la gestion au sens politique de l'opposition entre ces deux pôles, affirmés comme complémentaires dans la logique de l'animation socioculturelle⁴ et comme irréconciliables par une grande part du monde des artistes⁵. Cette bipolarité s'est en partie traduite dans les faits par une discordance entre, d'un côté des travailleurs socioculturels cherchant une légitimité du côté des associations d'éducation permanente ou des organismes sociaux, des syndicats, de certains groupes sociaux, et, de l'autre des animateurs culturels cherchant leur légitimité du côté des artistes ou des administrateurs de la culture.⁶

Un deuxième postulat à caractère idéologique qui a été questionné durant ces années plus spécialement par le Théâtre de la Communauté porte sur l'existence d'une différence supposée entre la culture « cultivée » et une culture qualifiée de « populaire », division qui oppose les cultures et les acteurs culturels, et qui provoque rejets et accusations réciproques d'élitisme ou de populisme.

On ne peut d'ailleurs démontrer une supériorité quelconque de l'une ou l'autre sans se positionner dans une croyance ou une position idéologique induite.

Ces deux postulats relèvent plutôt de l'orientation qualifiée de démocratisation de la culture.

Dans cette première hypothèse, il s'agit, au moyen de diverses activités, de tenter de mettre à la portée du plus grand nombre des productions artistiques comme permettant un regard « autre » sur le monde, avec pour conséquence escomptée l'émergence d'une certaine critique sociale qui sous-tend tout projet d'action culturelle. On pourrait formuler ce projet de manière lapidaire comme « **une culture critique à la portée de tous** ».

⁴ L'animation socioculturelle s'inscrit dans une perspective de démocratie culturelle. Distincte d'une animation culturelle à vocation sociale, d'un travail social ayant revêtu les habits plus ou moins prestigieux de l'art, elle ne vise pas à offrir des produits (contenus, savoirs,...) à un public passif mais vise à l'implication de sujets-citoyens (individus ou collectifs) dans l'évolution de leur histoire et de leur environnement. Elle se définit en termes d'expression et d'affirmation des subcultures propres aux groupes considérés : en créativité et production plutôt qu'en consommation. Jean-Pierre Nossent, « L'animation : entre pédagogie, mouvement de critique sociale et création sociale et culturelle. Première partie : les décennies 1960 et 1970 », Analyse de l'IHOES, n°94, 23 avril 2012 [En ligne] <http://ihoes.be/PDF/Analyse94.pdf>.

⁵ En ce compris nombre d'artistes « engagés » aux côtés de luttes sociales.

⁶ Pour ces derniers, la culture est de plus en plus identifiée au monde de l'art, sinon dans la définition au moins dans la nomenclature des activités. Dans cette période d'opposition entre création et animation, une question se pose : faut-il privilégier la prise en compte du public ou l'exigence artistique ? Cela devient une alternative incontournable : il y a donc un renforcement de la conviction et du postulat que « culture » et « populations » sont dans un rapport d'extériorité.

D'une certaine manière, on pense qu'il y a un vide culturel à combler ou des éléments à remplacer – souvent les deux – et que l'interpellation va induire ce changement. On oppose d'un côté des « émetteurs actifs » et de l'autre des « récepteurs plus ou moins passifs », ceux-ci sont alors positionnés comme consommateurs de culture, même au travers de méthodes d'animation « participante ».

Dans la seconde hypothèse, dite de démocratie culturelle, l'accent n'est pas mis sur le remplacement d'un vide culturel ou sur la transformation d'une culture « prête à penser » par une culture « cultivée », fût-elle critique ou « alternative » mais bien plutôt sur l'expression de cultures par les individus et les groupes sociaux. Dans cette optique, on considère qu'il préexiste d'abord un travail de reconnaissance qui va de culture à culture et non de culture à manque ou à culture « inférieure ». Car là où on suppose le manque de culture, il y a déjà une culture, et c'est qualitativement une culture qui en vaut bien d'autres, car elle est à l'œuvre dans tous les aspects de la vie collective : il n'y a pas a priori de culture supérieure mais des cultures différentes.

Les autres approches ont souvent pour effet de reproduire sans cesse l'exclusion culturelle. Ou l'infériorisation, ce qui revient au même. On sait en effet que l'analyse critique des différences culturelles supposées a priori – avec en conséquence la dévalorisation non voulue de certaines – est sans effet sur cette dévalorisation : leur « prise de conscience » n'apporte rien puisqu'elle continue à inspirer un sentiment d'infériorité aux publics avec lesquels cette analyse est menée.

L'important n'est donc pas d'établir un programme culturel « pour » un public mais de mettre les individus et les groupes en possession de leur propre culture évolutive. Ce qui compte, c'est le rapport d'une culture à un contexte et à d'autres cultures, non la capacité de chacun de s'acculturer à un quelconque modèle proposé ou sous-jacent. C'est la condition pour une ouverture à d'autres cultures et la possibilité de mettre en œuvre ensuite la première hypothèse. De manière lapidaire, cette seconde orientation peut être caractérisée comme **les cultures de tous, par chacun et avec chacun**. Dans la logique de démocratie culturelle, est posé le fait que tous sont capables d'exprimer une vision du monde et un désir de monde, de participer ainsi à la culture en mouvement, d'en être non seulement des récepteurs mais aussi des producteurs.

Ce sont ces orientations qui me semblent guider le travail d'atelier au TC : les postulats de l'égalité et de la légitimité de tous et de chacun pris comme hypothèses de départ et non comme buts visés à terme.

Cette approche implique évidemment une conception transversale de la culture puisqu'elle englobe toutes les dimensions de la vie collective. Dans la perspective de la démocratie culturelle, on l'aura compris, le problème de l'accès à la culture n'est donc pas celui de l'égalité dans la consommation de biens et service culturels mais bien dans les chances offertes à chacun de développer son potentiel d'expression, de création et d'emprise sur son destin. **Dès lors tous les domaines de l'existence, en ce compris le politique, l'économique et le social, sont à considérer comme des espaces potentiels de création culturelle, individuelle et collective**. Le théâtre-action se veut un chemin possible pour devenir des acteurs et des créateurs culturels dans ces espaces au sein de la communauté.

Des fondements politiques à la légitimité d'une pratique (péd)agogique

Ces fondements principaux renvoient à un questionnement éthique et politique de la pratique et de l'agogie⁷ mise en œuvre, tant au plan de leur cohérence avec les fondements que de leur légitimité.

Par-delà la question sur la création participative, il y a une interrogation sur sa nature politique et donc sur la légitimité de cette agogie, c'est-à-dire une volonté d'emprise sur le devenir des participants, des « s'exprimants » et « écrivants ».

Cette question peut probablement être mise en relation avec une autre que l'on se pose peut-être moins et qui me semble pourtant tout aussi pertinente : l'éducation est-elle politique ? Aucun pédagogue ne conteste le fait que toute éducation – et toute agogie – est nécessairement politique, en ce compris l'éducation populaire ou permanente puisqu'elle se fonde consciemment ou non sur un projet de société, une vision du monde légitimée par un discours, c'est-à-dire une idéologie.

⁷ Lorsqu'on enlève au mot **pédagogie** le préfixe qui, en grec renvoie à l'enfant, le mot **agogie** ressort dans son sens originel de « maîtrise du devenir » ou, plus justement, d'emprise sur le devenir. Ce recours à l'étymologie aide à souligner le glissement sémantique qui conduit souvent à une confusion entre pédagogie et didactique, celle-ci désignant la science et les méthodes d'enseignement et de transmission des savoirs.

L'égalité : un choix éthique et politique

L'égalité des cultures n'est pas un souhait ou un dessein. Elle n'est ni vraie, ni fausse : elle constitue un postulat de départ. Ce n'est pas une position idéologique de droite comme le serait l'affirmation d'une inégalité réelle indépassable malgré les principes juridiques ; ni de gauche comme l'égalité constituant un but à réaliser. Autrement dit, ce n'est pas politiquement correct ou incorrect.

Sur ce postulat de l'égalité des cultures et de l'égalité en général, la question n'est donc pas de savoir si c'est une idée vraie ou fausse mais bien de considérer et d'affirmer que c'est une idée juste ; elle est alors de l'ordre du choix politique et éthique.

Comme le dit Philippe Meirieu, « *d'une certaine manière il est nécessaire de le poser. [Comme pour l'éducation]..., c'est l'idée d'un engagement. C'est l'éthique de l'optimisme radical qui veut le meilleur pour tous et pour chacun* »⁸.

Ses conséquences « agogiques » sont alors intéressantes.

L'animateur d'atelier-théâtre ne transmet pas de culture ni un contenu idéologique, mais il pratique une agogie qui, elle, n'est pas neutre politiquement : il dévoile une capacité et une compétence.

Pour ce faire, il doit s'émanciper lui-même de sa propre croyance entre deux types ou deux niveaux de culture. Il n'est pas simple de penser que sa propre culture n'est pas supérieure mais bien égale à celle du ou des participants de l'atelier. C'est une posture à partir de laquelle on ne pèse pas sur le contenu mais sur les procédures et méthodes de libération et de reconnaissance de l'expression, qui dédramatise les incertitudes, les peurs, les émotions et les tâtonnements à partir desquels chacun cherche son expression.

Il me semble que le premier rôle est donc de casser la croyance en l'inégalité des cultures car il s'agit plutôt du rapport de deux cultures qui cherchent à se comprendre et à s'enrichir, sans cela, le rapport d'inégalité risque de se reproduire sans fin.

Un deuxième réside selon moi dans une posture à partir de laquelle on n'anticipe pas sur l'expression (en « devinant » ce qui va être exprimé) mais où on la suscite par un climat, des attitudes et des techniques qui la permettent et la favorisent. Il s'agit d'éveiller et de révéler un désir, cet appétit à être comme le définit Spinoza.

De même, il ne faut pas anticiper (en déterminant ce sur quoi cela va aboutir) mais « antécéder » sur « un *regard neuf, une lecture neuve et singulière, une écriture originale du monde* ».⁹

C'est en ce sens que tous sont dans une posture d'apprenti ; ce qu'implique aussi le postulat de l'égalité comme hypothèse de départ et non comme but. Il s'agit alors d'une expérience démocratique pour gérer la production d'une expression commune intégrant convergences et divergences des lectures du monde en vue d'une écriture commune, qui veut éviter de se limiter à un déracinement individuel pour viser une émancipation collective. Cette posture m'apparaît à la fois une condition et un résultat de la liberté de création de tous : ni censure, ni autocensure, ni « commande » ou « exigence » de ce qui doit être dit ou exprimé.

25 octobre 2014

⁸ « Questions d'Isamar à Philippe Meirieu », Dissonances ASBL, 2013 (www.dissonances.org).

⁹ Extrait d'une note du groupe de travail préparatoire aux manifestations du 50^e anniversaire du TC.