



Grève 60 : « Ce n'est pas parce qu'on n'a plus de beurre que l'on en a oublié le goût » : genèse et méthodologie

Par Patrick Bebi

Entre novembre et décembre 2013 s'est déroulée à Tilleur, sous le chapiteau d'Arsenic2, *Rêve Général*, une manifestation qui proposait trois spectacles ayant pour thématique commune la question ouvrière. L'opération s'est constituée autour de la re-création du spectacle qui interrogeait la grande grève de l'hiver 1960-1961.

Genèse

Il est de tradition, en fin d'année académique pour l'ESCAT (l'École Supérieure d'Acteurs de Liège), de se mettre au vert afin de tirer un bilan de l'année écoulée et de mettre en perspective la suivante. C'est en juin 2010 que je proposai à mes collègues de me lancer dans un projet de théâtre documentaire sur la grande grève de l'hiver 1960. Au-delà de l'aspect commémoratif, il me semblait que le matériau pouvait être riche pédagogiquement. D'abord, il s'agissait de se plonger dans une page importante de l'histoire sociale de ce pays. Force est de constater que l'histoire sociale est le parent pauvre de la mémoire officielle (regardons les manuels scolaires d'histoire). Or, théâtre et histoire vont souvent de pair, rares sont les pièces qui prospectent le futur, souvent le théâtre introspecte notre passé plus ou moins récent. L'occasion était donc belle de s'intéresser à l'histoire sociale (intimement liée à l'histoire politique), à l'une de ses pages les plus importantes et néanmoins méconnues par les jeunes générations de Belgique et de se confronter à une esthétique théâtrale importante dans un cursus pédagogique, le théâtre documentaire. Ma surprise fut grande de voir à quel point cette proposition souleva curiosité ou enthousiasme auprès de mes collègues. La suite ne démentira pas cette impression première.

Une fois cette première surprise passée, je me suis vite rendu compte que si je croyais connaître les enjeux de cet événement majeur, ma connaissance personnelle des faits, de la chronologie et du détail des forces en jeu était franchement lacunaire.

Une remise à niveau avant de rencontrer mes étudiants s'imposait, ce que je fis par l'intermédiaire d'une université d'été de l'Inem (Institut d'Études Marxistes). La formation y était dispensée par Johnny Coopmans et il avait invité Pierre Tilly qui venait de publier sa biographie de référence sur André Renard. Pour l'anecdote, c'est en feuilletant son imposant ouvrage que, par hasard, mes yeux tombèrent sur cette phrase de Renard au sujet du beurre. Je ne savais encore rien de ce que ce travail serait, dramaturgiquement et esthétiquement, mais j'étais sûr de son titre ! Il faut parfois faire confiance au hasard.



Un peu mieux armé historiquement, je me replongeai dans le texte de référence du théâtre documentaire *Notes sur le théâtre documentaire* que Peter Weiss publia en 1967 en clôture de la version française de sa pièce : « Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs », mieux connue aussi sous le nom de « Vietnam Diskurs ».

Ce bref texte, malgré ses plus de quarante ans, reste une référence en matière de théâtre documentaire. Il est structuré en 14 paragraphes et offre une perspective, un point de fuite, à ce type de démarche. Les deux brefs extraits qui suivent peuvent donner une idée de cela :

« 1° Le théâtre documentaire est un théâtre du compte-rendu. Des procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de Bourse, des présentations de bilans bancaires et industriels, des commentaires gouvernementaux, des allocutions, des interviews, des déclarations de personnalités en vue, des reportages journalistiques ou radiophoniques, photographiés ou filmés et toutes les autres formes de témoignage du présent forment les bases du spectacle. Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme. À la différence des informations incohérentes qui nous assaillent chaque jour de toute part, on présente sur la scène un choix qui converge vers un thème précis, la plupart du temps social ou politique. Ce choix critique, ainsi que le critère qui régit ce montage de coupures prises dans la réalité, garantissent la qualité de cette dramaturgie du document.

14° Le théâtre documentaire n'est possible que lorsqu'il prend la forme d'un groupe de travail stable, possédant une formation politique et sociologique, et susceptible de se livrer à une enquête scientifique fondée sur des archives abondantes. Une dramaturgie du document qui recule devant une définition, qui se contente de montrer un état de choses sans éclairer les motifs de son apparition et la nécessité ainsi que la possibilité de sa disparition, une dramaturgie du document qui s'attarde à des combats désespérés sans toucher l'ennemi, une telle dramaturgie se dévalorise elle-même. C'est pourquoi le théâtre documentaire s'élève contre cette production dramatique qui prend pour thème central son propre désespoir et sa propre colère, et refuse d'abandonner la conception d'un monde absurde sans issue. Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle qu'en soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut être expliquée dans le moindre détail. »

À partir de là, tout semble possible. De surcroît, un autre bref opus théorique venait corroborer Weiss, le « Que faire » de Jean-Luc Godard. Si le cinéaste parle de son art, il est évident que son écrit est applicable, à la lettre, à la pratique théâtrale. Il s'agit d'un bref manifeste en 40 points. Voici le premier tiers du texte :

- « 1. Il faut faire des films politiques.
 2. Il faut faire politiquement des films.
 3. 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent à deux conceptions du monde opposées.
 4. 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
 5. 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde.
 6. Le marxisme lutte contre l'idéalisme, et la dialectique contre la métaphysique.
 7. Cette lutte, c'est la lutte de l'ancien et du nouveau, la lutte des idées nouvelles et des anciennes.
 8. L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.
 10. La lutte de l'ancien et du nouveau, c'est la lutte des classes.
 11. Faire 1, c'est rester un être de classe bourgeoise.
 12. Faire 2, c'est prendre une position de classe prolétarienne.
 13. Faire 1, c'est faire des descriptions de situations.
 14. Faire 2, c'est faire une analyse concrète d'une situation concrète. »
- (N.B. : le point 9. n'existe pas dans l'original.)



Le texte de Godard est daté de plus ou moins la même époque que celui de Weiss. Cela se sent. Dans la forme littéraire, le vocabulaire, la véhémence, la croyance en une forme d'art qui, inéluctablement, serait compagne de la lame de fond transformatrice de la société. Si ces considérations ne sont plus (pas) à l'ordre du jour, il n'en demeure pas moins que les pistes ouvertes par le germano-suédois et le franco-suisse restent d'une pertinente actualité et sont de probables pistes de travail et, sans aucun doute, de véritables pistes pédagogiques.

Armé de ces quelques outils, je pouvais affronter le premier trimestre de l'année académique 2010-2011 et ma classe afin de tenter de mener à bien ce projet de théâtre documentaire : *Grève 60* – « *Ce n'est pas parce qu'on n'a plus de beurre que l'on en a oublié le goût (Titre à critiquer)* ».

Méthodologie

Une fois le groupe formé, sur proposition du corps pédagogique mais avec l'assentiment de l'étudiant, je proposai une série d'exercices préliminaires. Les étudiants avaient une semaine pour les préparer. En voici l'énoncé :

Exercices préliminaires

Prolégomènes :

- Lecture de *Gouverner par le chaos* (Comité invisible, 2010). Résumer et critiquer. Questions éventuelles, mais essayer de les résoudre soi-même.
 - Lecture de G. Politzer, *Principes élémentaires de philosophie* (Editions sociales, 1958). À tout le moins le chapitre sur la dialectique.
 - Lecture de *Notes sur le théâtre documentaire* de Peter Weiss (1967).
 - Lecture de *Que faire ?* de Jean-Luc Godard (texte manuscrit de 1970).
 - Aller voir *Notre Terreur* (sur la Révolution française (1793-1794) au Théâtre National à Bruxelles).
- Lectures – résumé à présenter au reste du collectif – par groupe de deux personnes :
- *André Renard : biographie* de Pierre Tilly (Bruxelles, Éd. Le Cri ; Liège, FAR, 2005).
 - *La grande grève (décembre 1960-janvier 1961). Ses origines, son déroulement, ses leçons*, de René Deprez (Bruxelles, Éd. de la Fondation J. Jacquemotte, 1963).
 - *La vie politique en Belgique de 1830 à nos jours* de Pascal Delwit (Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2010).
 - Sur le syndicalisme (histoire), notamment *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel (Quartier Libre).
 - *Cinq semaines de lutte sociale, la grève de l'hiver 1960-1961* de Valmy Féaux (Bruxelles, Éd. de l'Institut de sociologie – ULB, 1963).
 - *La vie en rose : réalités de l'histoire du Parti socialiste en Belgique* de Serge Deruette et Kris Merckx (Bruxelles, Éd. EPO, 1999).
 - *L'État et la Révolution* de V. Lenine (1^{ère} édition en 1917).

Impros :

- Autour du concept, du mot, de vos réflexions sur le mot « GREVE », imaginer une improvisation visuelle, physique. Les mots peuvent exister, mais de manière absolument accessoire et ne peuvent être en rien le fil rouge de la proposition.
- Apporter une image, un extrait de film, du son qui vous viennent spontanément autour du mot « GREVE ».

Recherches :

° Demander autour de soi, dans sa famille, ses connaissances, ses amis si il y a des gens qui ont vécu de près (ou de loin, dans le pire des cas) les évènements de l'hiver 1960-1961 afin de pouvoir les interviewer. Il s'agissait de créer un lien concret avec la temporalité. Pour un jeune étudiant, creuser une époque vieille de cinquante ans est une chose purement abstraite. À ce stade là, cinquante, cent ou deux cents ans ont une valeur quasi similaire. Par contre, en parler avec les parents qui en ont eu un écho déjà plus prégnant et surtout avec les grands parents, qui eux, d'une manière ou d'une autre, ont un lien concret avec les évènements, cela permet à des livres et à de vieilles photos de prendre chair, de prendre visage, bref de (re)prendre vie. Cet aspect se concrétisera lors des rencontres avec les témoins directs de la grève de l'hiver 1960-1961.

° Faire une double ligne du temps parallèle. Une sur laquelle vous mettrez votre date de naissance, celles de vos parents et celles de vos grands-parents (et, le cas échéant, la date de décès).

Parallèlement, sur cette ligne du temps (qui ira +/- de 1930-1940 à aujourd'hui), inscrivez les événements historiques dont vous avez la mémoire (donc pas de recherche) ou qui vous seront cités lors de vos entrevues familiales.

° Reportage audio. Demander à ses proches (parents, grands-parents, oncles ...) leurs souvenirs de et/ou ce qu'ils savent de 1960. Les questions doivent recouvrir des problématiques très quotidiennes : style de vie, nourriture, école, moyens de transport, loisirs, relations humains, us et coutumes,... Enregistrer les entrevues. Faire un montage audio de 5 à 10 minutes afin qu'il soit écouté par tous. Il faut faire des groupes pour intégrer les personnes dont la famille est trop éloignée.

° Un écrit sur, aujourd'hui, là où vous en êtes « Qu'est ce que le mot grève évoque pour vous ? » et « Qu'est-ce que 1960 évoque pour vous ? »

Lors du premier mois, un « ciné-club » sera aussi instauré afin de visionner quelques œuvres indispensables (la liste n'est pas exhaustive) :

La grève d'Eisenstein / *Combattre pour nos droits* de Frans Buyens / *Daens* de Stijn Coninx / *Misère au borinage* d'Henri Storck et de Joris Ivens / *Hiver 60* de Thierry Michel / *La stratégie du choc* de Michael Winterbotton et de Mat Withecross et plusieurs documentaires comme *Il y 30 ans la grève* de Jean-Christophe Yu / *Ni chaud, ni froid...* de Patrick Remacle et plusieurs émissions télévisées consacrées au sujet : *Les années belges, Ce jour-là...*

Il va de soi qu'autant de travail en une période aussi courte est source de tension et de stress. D'une part, cela permet de mettre immédiatement le turbo, deux mois et demi pour créer de toutes pièces un spectacle sur un événement historique majeur demande que l'on travaille sur un rythme a-normal. D'autre part, cela permet de voir le tri naturel fait par les étudiants. Ce vers quoi ils vont plus volontiers se diriger, qu'est-ce qui les rebute le plus, sur quoi il faudra mettre l'accent.

Au fur et à mesure que nous découvrons le déroulement des évènements au travers des résumés des différentes œuvres soumises à la lecture, nous nous attachions à deux nouveaux axes de travail : les interviews et la ligne du temps.

À partir d'une base de données que l'IHOES nous avait fournie, nous sommes partis à la rencontre d'anciens syndicalistes qui avaient pris part aux évènements de l'hiver 1960. Nous les avons interviewés au départ d'un questionnaire type (le même que celui de l'IHOES), puis en fonction de notre connaissance grandissante, sur base de questions qui étaient en corrélation directe avec nos « besoins » scéniques. Ce fût une étape importante, cruciale. Plus nous avançons dans la connaissance livresque et historique et plus l'apport des témoins directs des évènements donnait chair à ce qui ne semblait être que des moments figés dans le passé. Plus les étudiants rencontraient les « vétérans », plus la théâtralité devenait concrète, palpable et sensible pour eux.

Les entrevues se faisaient par deux ou trois étudiants et étaient filmées. Il nous était impossible de tout visionner ensemble. Ainsi chaque responsable d'une rencontre dérushait les deux heures de vidéo et nous en montrait un résumé variant entre quinze et quarante-cinq minutes. De la sorte, nous avons tous une connaissance sensible de tous les témoins. Tous ces rushs se trouvent à présent conservés à l'Institut d'histoire ouvrière économique et sociale.

Parallèlement à ce travail de terrain, nous poursuivions nos recherches dramaturgiques. Au fur et à mesure, une ligne du temps des cinq semaines de la grève en sortit. Celle-ci nous donnait à voir les événements majeurs qui la composaient. Au fur et à mesure, nous y ajoutions les diverses anecdotes (au sens étymologique « inédit ») et les récits récoltés lors de nos entrevues qui venaient corroborer l'histoire livresque.

Face à cette masse d'informations, nous avons choisi une série de moments qui nous paraissaient à la fois raconter l'Histoire et l'histoire. Il s'agissait maintenant de les traduire en propositions scéniques, en geste théâtral.

Nous avons été confrontés à nombre de propositions, dans des formes différentes. Ainsi, au fur et à mesure, par élimination, se dessinait une esthétique. Plus celle-ci se dessinait, plus les choix et les propositions se précisaient.

Parallèlement, un travail sur les chœurs parlés poursuivait son chemin prenant en charge à son tour une série de points que nous avons choisi de traiter.

Le travail dramaturgique avait duré quatre semaines et concomitamment, en tout cas dès la troisième semaine, le travail d'improvisation avait débuté. Celui-ci durera quatre à cinq semaines. Au bout de celui-ci, nous étions face à une masse de scène, plus ou moins aboutie à ce moment-là.

Il s'agissait maintenant d'ordonner tout cela. La dernière phase de travail, le montage, ne fût pas la plus simple. La somme de scènes racontant les événements chronologiquement ne faisaient pas nécessairement théâtre. Il nous fallait travailler sur un montage serré, nerveux, dynamique mais qui rende compte de l'Histoire. Il y eut beaucoup d'essais de filage dans des ordres différents. Il y eut beaucoup d'erreurs. Et de se rendre compte qu'il nous manquait des passages, non pas tant d'un point de vue de la véracité du récit mais bien des ponctuations humaines, des nœuds de réalité tangible. Le travail sur les témoignages, qui avait déjà été intégré dans le montage, vint combler ce trop peu d'humain.

Au bout de huit semaines de travail, bon gré mal gré, nous avons présenté la somme de ce travail au jury comme il est coutume. L'examen eut lieu dans un endroit inhabituel pour l'ESACT, suite à diverses tractations avec la FGTB de Liège-Huy-Waremme, nous avons pu présenter l'exercice dans les locaux Ougrée-Marihaye où parallèlement le syndicat avait installé son excellente exposition (réalisée en collaboration avec l'IHOES) : *La grève de 60, 50 ans plus tard, toujours d'actualité*. Il y eut aussi une série de représentations dans le cadre de l'édition 2011 du Festival de Liège.

Deux ans plus tard, le travail reprendra pour fonder *Rêve général*. Un titre générique qui regroupait trois spectacles différents (*Montenero*, *L'homme qui valait 35 milliards* et *Grève 60*). Pour *Grève 60* - « *Ce n'est pas parce qu'on n'a plus de beurre que l'on en a oublié le goût* », il s'agissait, d'une part, d'une tentative d'insertion professionnelle puisque les apprentis comédiens étaient devenus, entre-temps, de jeunes comédiens professionnels. D'autre part, il y avait la volonté d'intégrer dans le spectacle un chœur populaire. Pratique courante dans le théâtre populaire et militant dès les années 1920, nous voulions renouer avec cette pratique pour des raisons dramaturgiques, esthétiques et sociales. À quelques détails près, le corpus du spectacle était identique à celui présenté dans les locaux Ougrée-Marihaye. Mais l'ajout et le travail avec ce chœur donnaient au spectacle toute sa force épique. Pendant plusieurs mois, un travail de chant (pour la plupart des créations) a été effectué avec une centaine de participants. Ceux-ci venaient d'horizons divers : membres de troupes de théâtre ou de chorales amateur, militants syndicaux et du milieu associatif. Ce chœur, ponctuant par ses interventions le spectacle, par son assise populaire et intimement connectée avec le réel, donnait au spectacle sa contemporanéité en étant une sorte de lien entre l'Histoire (il y avait parmi les membres du chœur de gens qui avaient participé à la grande grève), l'histoire (qui pour se baser sur des faits réels n'en est pas moins fictionnalisée partiellement) et le réel, cette masse de gens, entre le statut d'acteur et celui de citoyen actant, entre fiction et réalité, cette masse était comme le signe du passage du « Rêve général » à la réalité transformable.

