

Théâtre Action ARTICuLATIONS

Edito	II
Jean Louvet	III
Isabelle Gillard	VI
Max Lebras	VIII
Henry Ingberg	X
Philippe Dumoulin	XII

n° 21

Réalisation Jean Vogel

Centre Socialiste d'Éducation Permanente
rue de Charleroi, 47 1400 Nivelles

tél. : 067 /89 08 50 - 067 /21 94 68 - fax : 067 /21 00 97 - Courriel : infos@cesep.be

Le paysage culturel des régions wallonne et bruxelloise comporte quelques spécimens uniques au monde. " Education permanente " et " théâtre-action " en font partie. On trouvera certes ailleurs des pratiques fort proches, mais c'est seulement dans le petit monde facétieux de la " Communauté française " qu'elles sont ainsi nommées, cataloguées et reconnues institutionnellement. La communauté de destin entre l'éducation permanente et le théâtre-action ne se limite cependant pas au fait d'être tous deux des papillons rares ignorés du reste de la planète. Ils partagent aussi une communauté de stigmate : il y a au moins autant d'éducateurs qui jugent que l'éducation permanente n'est pas de "l'éducation" qu'il n'y a de théâtres qui estiment que le théâtre-action n'est pas du théâtre. Ils partagent une communauté généalogique : leurs premiers ancêtres remontent aux expériences d'éducation ouvrière et de théâtre prolétarien de l'époque " héroïque " du mouvement ouvrier et leurs ascendants directs sont le produit des projets de " démocratie culturelle " des coalitions gouvernementales travaillistes des années 1960. Ils ont enfin en commun le même avenir incertain. Personne ne sait encore s'ils ne représentent que des survivances résiduelles d'une époque révolue, auxquelles la restauration néolibérale finira tôt ou tard par tordre le cou, ou s'ils préservent le fil ténu d'une alternative sociale, culturelle et pédagogique au triomphe du règne du marché.

Quoi qu'il en soit, et en attendant des temps meilleurs, l'éducation permanente comme le théâtre-action ne peuvent survivre qu'en entrant en résistance. Des logiques extrêmement lourdes tendent à rayer leur spécificité de la carte et à absorber leurs structures et leurs acteurs dans les champs sociaux, éducatifs et culturels dominants : mise à part une faible marge d'animation socioculturelle à vocation " citoyenne " qui serait préservée, le gros de l'éducation permanente rejoindrait les dispositifs de formation et d'insertion socioprofessionnelle et le théâtre-action s'insérerait dans le domaine théâtral institué. Certaines traditions, une certaine inertie institutionnelle peuvent bien freiner l'action de ces logiques ; il serait illusoire de s'y reposer sur le long terme. La seule résistance fructueuse est celle qui s'efforce de réinventer le sens de leur projet, d'en approfondir et d'en actualiser les différentes dimensions, d'en renouveler les pratiques.

Dans cette recherche, comme dans l'approfondissement de la complémentarité de leurs interventions et de leurs objectifs, éducation permanente et théâtre-action doivent plus que jamais affirmer leur solidarité.

C'est à creuser, sans œillères, certains aspects de cette communauté de destin, que le présent dossier est consacré.



Entretien avec Jean Louvet

La nature du *théâtre-action*, c'est d'être un moyen de pensée critique

Le pouvoir a essayé maintes fois de dire que ce n'est pas du théâtre, qu'il faudrait aligner le théâtre-action dans l'éducation permanente. C'est pourquoi il faut faire très attention quand on manipule ces notions. Le théâtre-action, c'est du théâtre. Il y a eu une époque où l'on disait " on se sert du théâtre ". Je ne crois pas que l'on puisse se servir du théâtre. Quand vous êtes sur une scène, vous n'êtes plus le même, vous êtes en représentation. Ce rappel est important car il y va de la survie du théâtre-action.

A l'origine du théâtre-action en Belgique, il y avait une volonté politique, liée au mouvement ouvrier et qui...

Moi, c'est un cas spécial. Au lendemain de la grève générale de 60-61, nous avons créé ici, à La Louvière, avec des intellectuels, des syndicalistes, un jeune lamineur, un théâtre qui s'est appelé le Théâtre prolétarien. Nous étions des militants politiques, qui formions à l'époque l'opposition au sein du PS, autour du journal *La gauche*, où nous défendions le fédéralisme et les réformes de structure. Par la suite, le PS nous a mis dehors. Il y a parfois des purges en Belgique aussi ! C'est Spaak qui a fait cela. La fondation de ce théâtre était aussi une démarche militante, qui permettait d'y exprimer des choses que l'on ne pouvait pas faire dans une assemblée bureaucratifiée. J'ai écrit des pièces pour ce Théâtre prolétarien, sur la grève générale, sur le réformisme, sur le fédéralisme, sur la société de consommation qui commençait à se profiler, sur le rapport entre un fils d'ouvrier et son milieu d'origine, etc. C'était des pièces franchement politiques.

Au niveau du processus de création théâtrale proprement dite, qu'est-ce qu'il y avait comme différence avec le théâtre d'auteur ?

Rien quant aux pièces elle-mêmes - j'ai écrit environ vingt-cinq pièces. Mais ce que nous avons inventé, et qui est plus lié au théâtre-action, ce sont des créations collectives. C'était entre les années 1980 et 1990, puis ça s'est essoufflé. Cela ne fonctionnait pas bien, parce que la création collective c'est compliqué, c'est souvent seulement deux-trois mecs qui parlent. Par la suite, on a mis sur pied un atelier d'écriture, où plein de gens de la troupe écrivent des pièces.

Une écriture collective ou des écritures parallèles ?

Chacun écrit, puis on se réunit. On se réunit d'abord pour parler de ce qu'on va écrire, on analyse ensemble des hypothèses de travail, pour tenir toujours la barre par rapport au théâtre-action, en fonction d'un devoir de loyauté par rapport à la subvention. Puis, au fur et à mesure de l'avancée dans le travail d'écriture, chacun lit ce qu'il a fait, on discute ensemble, il y a un échange. Ce n'est plus un essai d'écriture collective où l'on se met à dix autour d'une table, et où l'on ramasse tout ce qui vient, mais un contrôle et une critique réciproques. Avant de revenir, éventuellement, à une écriture collective, il est bon que chacun teste sa propre capacité d'écriture. Est-ce qu'il écrit sur un mode symbolique ? sur un mode poétique ? de façon informative ? Est-ce qu'il est trop militant ou trop idéologique ? c'est intéressant, car l'écriture, comme disait Barthes, chemine entre écriture idéologique et écriture poétique.

Voilà l'expérience que nous menons depuis quatre ou cinq ans avec des pièces sur des





thèmes comme la pédophilie, sur le néo-engagement; ce n'est plus l'engagement pathétique des années 1960, l'activisme. Maintenant on travaille à la carte, il y a un militantisme différent, aussi des pièces sur la mafia dans la région, les actions citoyennes, le narcissisme, les tournantes collectives, la mémoire. La question du temps devient essentielle, on est en train de voler le temps, c'est extraordinaire comme le système vole le temps des hommes, transport, boulot, consommation, télé, etc.

Le Lay, le PDG de TF1, vient de déclarer, dans un accès de stupéfiante franchise, "notre mission, c'est avant tout de rendre les esprits disponibles pour qu'ils achètent du coca-cola. Il n'y a pas que la pub, il faut beaucoup de travail en amont et en aval pour que tout le monde y soit sensible "
Par rapport aux thèmes que vous choisissez, d'où vient la demande ?

C'est l'air du temps. Je suis dans un état de grande concentration ces temps-ci pour essayer de comprendre ce système - de le sentir plutôt, car je peux encore le comprendre intellectuellement, mais il y a un fossé entre la démarche intellectuelle et l'écriture sensible, vous n'écrivez pas avec des idées. Il faut traduire cette sensation dans une fable qui restitue la réalité alors qu'elle s'échappe. Avant il y avait une métaphysique de la réalité. La réalité qui était la nôtre, qui se traduisait notamment par la lutte des classes, a disparu de l'horizon. Il n'y a plus de réalité. La réalité est de plus en plus colorée, de plus en plus dédoublée, elle est le résultat d'une manipulation technologique. La technique s'est emparée du réel. C'est là que le théâtre-action intervient.

Il y a un détournement du temps, il y a une réalité absorbée par la technique et rien n'y échappe. Même la pensée. Maintenant tout le monde se trouve dans l'ordinateur, tout le monde est intelligent. Or la nature du théâtre-action c'est d'être un moyen de pensée critique. Et, surtout, par le théâtre, il faut jouer la représentation, le théâtre ce n'est pas la vie, le théâtre c'est un point de vue sur la vie, au sens où nous la re-présentons, nous la prenons et nous la retraquons, si on peut dire, - le "re" a toute son importance ici. Pourquoi ? Dans le théâtre-action nous sommes peut-être les derniers à réfléchir sur cette question qui a plus d'importance que jamais, parce qu'aujourd'hui on ne re-présente plus, on présente, c'est la télé-réalité, le loft. Il n'y a plus d'écart, plus de distance, vous êtes immergés. Cet écart porté par le "re" de représentation, qui est au cœur de toute création artistique et théâtrale en particulier risque de disparaître. Au sein du théâtre-action nous sommes confrontés dramatiquement à tous ces problèmes. Avec Marx et avec Sartre nous avons appris qu'il ne s'agissait plus de penser le monde mais de le transformer, mais aujourd'hui il faut d'abord pouvoir simplement s'y repérer.

Ce que vous dites de la difficulté à maintenir cette distance entre réel et représentation sans laquelle il n'y a pas de théâtre, cela n'affecte pas seulement le théâtre-action mais n'importe quelle création, quelle qu'elle soit...

Absolument, mais l'esthétique du théâtre-action, conformément à la vérité de Brecht, vise à ce que la représentation ait pour effet de changer le spectateur. Lorsqu'il sort, il n'est plus le même. C'est la fameuse prise de conscience. Les hommes n'ont pas conscience, très peu de gens ont conscience de ce qu'ils font. C'est le "aïe, aïe, aïe, si j'avais su, docteur..." Il est très rare que la conscience accompagne l'action et il est exceptionnel d'avoir une conscience anticipée. Le théâtre-action, c'est un peu ça, le spectateur en sortant a appris quelque chose, à charge pour lui d'agir éventuellement. C'est cela la charte du théâtre politique et le théâtre-action est inclus dans le théâtre politique.

Il y avait dans le passé un bloc de certitudes, une grille partagée d'analyse du monde... Mais aujourd'hui ?

Je ne suis plus engagé au sens ancien, j'ai été un opposant dans le PS, proche de Mandel. On voulait le fédéralisme, on l'a eu - certes pas celui auquel on aspirait, pas un fédéralisme de gauche, mais notre génération a tout de même contribué à transformer l'Etat, sans quoi les Wallons auraient fini par manger de l'herbe. Dans les années 60, être révolutionnaire avait encore un sens, l'idée qu'on aurait suffisamment de force pour mettre au pas la bourgeoisie. Et on savait depuis 56 au moins que le socialisme de l'Est n'était pas l'objectif.

On n'a pas attendu la chute du mur de Berlin pour savoir qu'ils allaient faire reculer le socialisme de 50 ou de 100 ans.

Aujourd'hui, répéter Brecht n'est plus guère possible. Montrer le fascisme comme le produit d'une conspiration des marchands de choux-fleurs était quand même un peu simpliste.

Pourtant aujourd'hui, s'il y a bien un problème qui redevient d'actualité, c'est celui-là. Nous sommes les deuxièmes ou troisièmes héritiers du fascisme, faut pas rêver. Il est là. Il n'est jamais sorti de la société. Mais comment le traiter aujourd'hui, comment traiter de l'extrême droite, en sachant bien que si l'on n'est plus dans l'engagement, si on n'a plus la posture de l'intellectuel dans le parti qui veut transformer le parti, qu'est-ce qu'il faut faire? Vous avez évidemment Amnesty international, la Ligue des droits de l'homme, le mouvement associatif, les altermondialistes, etc. Tout ça est fort et faible en même temps. Mais le mouvement associatif n'est pas capable de porter tout ça, il ne faut pas être naïf non plus. Il faut dire "c'est bien, je suis pour, mais ça ne suffit pas."

On dit parfois que la grande différence que l'éducation populaire rencontre par rapport à il y a trente ou quarante ans, réside dans la problématique multiculturelle, celle des communautés issues de l'immigration. Derrière cela, il y a l'idée que l'identité de classe a perdu son poids réel et que les gens se retrouvent d'abord à travers des identités religieuses ou ethniques, et qu'il faut agir pour lever les incompréhensions réciproques, etc.

Ici, nous ne sommes pas vraiment dans cette problématique là. D'abord, parce qu'il y a pas mal de troupes qui le font et qu'il faut diversifier l'éventail de notre offre. Et puis, nous avons d'autres priorités. Moi, il me paraît fondamental de travailler sur le temps et sur la mémoire, ici, en Wallonie. Quand j'ai écrit la pièce sur Julien Lahaut, le président du parti communiste qui avait crié "vive la république !" et qui a été assassiné, je me suis rendu compte de la formidable amnésie qui régnait. Nous sommes une société qui a un passé mais qui ne le connaît pas. Si vous n'avez pas de passé, vous n'avez pas d'avenir. Maintenant Di Rupo reconnaît qu'on ne recule plus mais qu'on n'avance pas. Il faut un passé, pas un passé fictif, mais un vrai, l'affaire royale, la grève de 60, d'autres luttes. Il y a une communauté multiculturelle qui occupe un territoire et qui est dans un Etat X aujourd'hui. D'où vient cet Etat X ? Y répondre, c'est un projet offensif, pas un projet de repli. La Wallonie ne se vit pas comme une communauté historique. Elle se déroule dans le temps sur un mode cosmique : le soleil se lève, le soleil se couche, un jour est passé. Mais une société ne se vit pas comme ça, c'est impossible. Comme le disait Hannah Arendt, les hommes doivent vivre dans leurs œuvres. Les Wallons ne vivent pas dans leurs œuvres et c'est un problème fondamental de société qu'on n'aborde presque jamais. En ce qui concerne le multiculturel au sens plus restreint c'est autre chose. A La Louvière on a 50 nationalités différentes. J'ai le sentiment, et même la certitude que l'immigration a réussi. Les gens se marient ensemble, ils échangent, ils sont chez eux ici.

Ce qui me paraît toujours fondamental, en particulier dans le théâtre-action, c'est la relation duelle. Il faut qu'il y ait une confrontation des idées des uns et des idées des autres, des progressifs et des régressifs, etc. Il faut qu'il y ait en permanence cette lutte sur le plateau. Que les valeurs s'affrontent, et que triomphe, disons, la démocratie. Aujourd'hui, on en est là. J'ai arrêté les prétentions à aller plus loin. Enfin, on ne sait jamais, hein, on ne peut pas préjuger de l'histoire. Vous savez cela va vite parfois. Mais je crois que dans l'état actuel des choses il faut essayer de faire face au néo-libéralisme et de limiter les dégâts. On en est là aujourd'hui. Il faut avoir l'énergie de résister, une certaine passion, ce sont des qualités qui se perdent. On le voit aussi dans les troupes théâtrales, vous avez beau montrer la misère du monde, vous n'êtes pas pour autant à l'abri en tant qu'acteurs. Les troupes elles-mêmes sont l'objet d'une déliaison sociale. Le système délie tout, les rapports entre les sexes, les rapports entre les pères et les enfants, et personne n'est à l'abri. Il faut préserver à tout prix l'énergie et la passion de la justice et de la vérité.

V

L'essentiel c'est la démarche, le fait que le groupe avance

Isabelle Gillard, du Centre culturel du Brabant wallon, a assuré l'accompagnement de l'atelier théâtre animé par François Houart de la Compagnie Maritime dans le cadre du projet Logement en Brabant wallon

Tout est parti d'une action logement en Brabant wallon. Qu'est-ce que le théâtre vient faire là dedans ?

Toute une série d'organismes d'éducation permanente du Brabant wallon se sont mis ensemble pour faire un projet commun sur le thème du logement et ils ont demandé au Centre culturel de travailler avec eux. Nous leur avons proposé d'adopter une démarche où un artiste professionnel vient dans un groupe pour aider celui-ci à porter une parole à travers un projet de création artistique. La coordination des associations menait un travail de réflexion sur le logement et elle désirait que parallèlement les gens impliqués puissent s'exprimer à travers un travail de théâtre et un travail d'exposition photographique, grâce auxquels ils puissent témoigner de ce qui n'allait pas pour eux.

A l'origine, on envisageait de mener le projet dans trois sous-régions, mais finalement le projet théâtre n'a été mené à bien que dans l'ouest du Brabant wallon, avec un groupe de Lire et Ecrire de Tubize. Ailleurs on s'est limité à la photo. Le thème général c'était l'accès au logement.

Le travail théâtral a commencé, avant l'intervention de professionnels, par une mise à plat de questions comme " Qui a envie de travailler ? ", " qu'est-ce que vous avez envie de dire ? ", etc. Certains étaient disposés à collaborer, mais ne se voyaient pas sur scène.

Qui a assuré ce travail préparatoire ?

Le centre culturel en collaboration avec les organismes d'éducation permanente. Sur le terrain il y avait toujours une coordinatrice de terrain qui accompagnait les gens, tandis que le centre culturel assurait la logistique.

Vous aviez déjà mené une expérience de ce genre ?

C'était la deuxième fois pour notre centre culturel. L'année passée, nous avons travaillé avec le centre des réfugiés de Rixensart. Là, la démarche était partie du metteur en scène, Rahim Elâsri, qui était curieux de savoir comment ça se passait dans un centre de réfugiés. On a organisé un atelier de théâtre et d'expression avec une dizaine de personnes. Ensuite il leur a proposé de réécrire sa pièce avec lui, pièce qui était déjà travaillée par une troupe professionnelle. On a donc mélangé les comédiens professionnels

et les réfugiés et ils ont fait 6 ou 7 représentations à divers endroits. Certains participants au spectacle pouvaient être expulsés à n'importe quel moment et il fallait donc travailler avec une grande souplesse. La symbiose des professionnels et des réfugiés ne s'est pas faite sans difficultés mais elle a fini par réussir. Autre aspect : alors que dans le centre des réfugiés, les gens se regroupent par ethnie, il y a eu à l'occasion de la pièce un brassage qui a créé une dynamique au sein du centre. Par la suite, les réfugiés ont participé à des initiatives du centre culturel, comme le bal moderne.

Ces deux expériences ont suivi des démarches différentes. Dans un cas, l'initiative est prise par les gens de théâtre, dans l'autre par les organismes d'éducation permanente ?

Lorsque l'associatif prend l'initiative, il y a un risque - et cela a été le cas ici - qu'il poursuive un objectif interne qui n'est pas celui des gens. Dans le projet logement, il y a eu beaucoup de tensions et de difficultés à amener le groupe à vraiment créer quelque chose. Les gens se sont sentis pris en otages.

Mais est-ce qu'ils avaient vraiment envie de faire du théâtre ?

Au départ, on leur avait proposé une série d'options : une journée théâtre, une journée sculpture, etc. Il y avait 5 ou 6 opportunités à découvrir. Ensuite, en confrontant leurs exigences et celles des organismes d'éducation permanente, je leur ai plutôt proposé de faire du théâtre plutôt que de se disperser. Pour qu'ils puissent se confronter à l'exigence artistique, avec toutes ses contraintes de temps, ses contraintes de résultats, etc., il fallait se concentrer sur une seule activité. Il fallait dépasser l'aspect purement ludique pour gagner une certaine rigueur, c'était le pari à

gagner. Mais si c'était à refaire, il faudrait un laps de temps beaucoup plus long. Ici le travail s'est échelonné de janvier à juin 2004, à raison d'une fois par semaine : c'est très court en réalité, pour des gens qui ne parlent pas facilement le français, qui ont un problème avec l'écriture. D'ailleurs dès que le comédien François Houart a couché par écrit un texte, des blocages sont apparus, et il a fallu faire marche arrière, en revenir à l'improvisation à partir d'une idée. Mais il aurait fallu plus de temps et plus de travail.

En outre, dans notre optique à nous, centre culturel, l'obtention d'un résultat n'est pas indispensable. L'essentiel c'est la démarche, le fait que le groupe avance et si le résultat n'est pas présentable, ce n'est pas un échec. Mais les organismes d'éducation permanente voulaient un résultat et faisaient pression en ce sens, d'où certaines tensions qui se sont manifestées. Sans savoir d'où partait le groupe, ils avaient fantasmé l'idée d'une pièce de théâtre et j'ai dû les convaincre que l'objectif n'était pas celui-là. Ceci dit, le résultat final était très chouette, satisfaisant.

Les gens ont pris la parole, par la suite ils ont fait circuler des pétitions dans le quartier, il y a eu des rencontres avec les politiques.

Au total, j'ai une appréciation mitigée de ce projet. Par rapport au projet avec les réfugiés de Rixensart, celui-ci parle moins directement des gens, on les a trop bousculés. Pour la compagnie aussi, c'était difficile de trouver un point d'équilibre entre l'imaginaire et la réalité des gens impliqués. Il n'y a pas beaucoup d'artistes qui savent y arriver, car ils doivent faire leur deuil de certaines attentes. Chacun vient là avec ses désirs, on demande à l'artiste de montrer qu'il faut une certaine exigence, un véritable travail mais on lui dit d'avance " tu n'iras pas jusqu'au bout de ton truc, il faut voir petit... " Tous les artistes ne sont pas prêts à ça. Ici on était tenu par une dead line, la journée d'interpellation des politiques qui devait avoir lieu immédiatement après les élections de juin.

Entre le social et le culturel, la dynamique n'est pas toujours évidente ?

Il y a de plus en plus cette tendance du social de s'adresser au culturel pour aboutir à quelque chose, même si le côté artistique est un peu mis sur le côté. Lorsque c'est le culturel qui va vers le social, c'est dans l'idée de toucher un public et de trouver les moyens de le toucher et de faire quelque chose avec lui. Là, c'est le côté artistique qui prime. Le centre culturel de Rixensart, par exemple, invite le public à rencontrer les artistes avant une représentation théâtrale. Ils vont manger un bout avec le metteur en scène et les comédiens, ils discutent ensemble, pourquoi ce spectacle ?, de quels thèmes parle-t-il ?, comment a-t-il été travaillé ? En général les gens apprécient cela et reviennent régulièrement. A Braine-l'Alleud on a suivi la même démarche avec de la danse contemporaine, ce qui n'est pas évident, en plus c'était sur un thème biblique. On a discuté avec des musulmans de comment interpréter la religion, du rapport au corps, etc. et cela a permis de décoder pas mal de choses.

Les contacts directs avec l'artiste sont toujours une bonne

chose, les gens cessent de le prendre pour un farfelu, ou pour un génie, ils peuvent l'apprécier sans le mystifier. En outre, après une expérience comme celle-là, les gens prennent l'habitude de revenir ici au centre, ça devient chez eux, ils n'ont plus peur d'y entrer.

Quel est le poids du contexte institutionnel dans la réalisation d'un projet ?

Tout dépend. Dans le cas où un secrétaire de syndicat décide de faire un atelier théâtre par rapport au chômage, il va y avoir des difficultés dues au fait de devoir travailler avec une hiérarchie et des gens qui ne vivent pas cette hiérarchie. Si ça part d'un groupe, comme avec le centre des réfugiés, le problème de la hiérarchie, de rendre des comptes, etc., ne se pose pas et c'est plus simple. Les directeurs d'organismes n'ont pas toujours la perception du terrain et des difficultés qu'on rencontre, d'où une tension avec l'artiste. Il faut sans cesse remettre sur la table les objectifs du projet qui ne sont pas les mêmes que ceux de l'organisation en tant que telle. Cela prend beaucoup de temps et beaucoup de discussions, peut-être la plus grosse partie du temps.

**Propos recueillis
par Jean Vogel**



" Un pas pour la démocratie "
Giusi Mistretta

Monter un spectacle, c'est se mettre en danger mais c'est aussi prendre ses responsabilités

Quelle a été la démarche à l'origine du collectif 1984 ?

Il remonte à 1979-1980. Il y a eu deux créations, avec un collectif de chômeurs et vingt-trente comédiens. Gros spectacles, dans une ambiance politiquement fort impliquée, beaucoup plus qu'aujourd'hui, ou en tout cas avec un autre type d'implications qu'aujourd'hui. A l'époque on voulait encore tout casser; maintenant on le veut peut-être toujours mais on est obligé de le dire autrement, d'utiliser des formes différentes. L'époque sociale ayant changé, nous changeons aussi.

Quels étaient vos référents politiques ou idéologiques ?

La dénomination Collectif 1984 provient évidemment du roman de George Orwell. Notre naissance date d'un peu avant l'année 1984, on voulait déjouer le sort. Aujourd'hui on se rend compte que c'est pire que prévu, tout ce qu'il y avait dans le bouquin d'Orwell se vérifie d'une manière ou d'une autre. Il n'y a qu'à voir le nombre de références à Big Brother dans les journaux.

Dans votre pratique théâtrale, d'où vient l'initiative ?

En général, on travaille toujours à la demande. Le budget de fonctionnement auquel notre reconnaissance nous donne droit ne nous permet pas de vivre et ce sont les associations qui nous contactent pour nous inclure dans des projets. Il est très rare que nous lancions des projets nous-mêmes. Ce peut être des maisons de jeunes, des syndicats, des autorités communales, des écoles, etc. qui font appel à nous. C'est très éclectique et nous aimons cela, cela permet de faire des choses très différentes. On essaye de ne pas avoir de couleur politique et en même temps de ne jamais mettre nos opinions politiques en poche. Lorsqu'on travaille avec un groupe, notre protection c'est le groupe lui-même : ce n'est pas nous, mais lui qui s'exprime à travers un spectacle. Bien entendu, nous l'influencions au cours du travail, on discute, on impulse une direction critique à travers la réflexion et la création collectives.

Vous n'envisagez pas que les participants à un atelier théâtre puissent être pris en otages en fonction d'objectifs qui ne sont pas directement les leurs ?

Il me semble qu'au cours de la création on arrive toujours à faire abstraction de l'association ou de l'institution commanditaire. On connaît les besoins et les orientations de celle-ci et on sait que le groupe n'est pas forcément sur la même longueur

d'ondes. Par exemple, on travaille pour un syndicat chrétien avec des jeunes qui sont presque tous maghrébins et on en arrive à discuter des rapports au sein des institutions avec la hiérarchie qui trône, avec la tête en l'air, et les jeunes qui veulent bouger et qui veulent tout remettre en question. Et on arrive à faire un spectacle qui est un peu rentre-dedans. Là où l'on se fait plus facilement récupérer, c'est par rapport au contexte où les spectacles sont présentés. Récemment, on a voulu nous faire jouer au Spiroudôme de Charleroi, devant je ne sais combien de milliers de personnes, avec de jeunes comédiens qui ne sont jamais montés sur les planches. Là, autant les faire fusiller tout de suite. Impossible de jouer devant un tel public. Les organisateurs nous disaient " mais vous aurez un écran géant et des micros-cravates ". On leur a dit, " oubliez ça, c'est pas du théâtre, c'est de la propagande ".

Dans les écoles, on a le même genre de problèmes parfois. La direction veut utiliser un spectacle pour faire la publicité de son enseignement. Mais, avec le groupe, on arrive à résister à de telles pressions.

Avoir un résultat finalisé, est-ce important, ou est-ce d'abord la démarche ?

La démarche est essentielle, mais elle se termine inévitablement par un résultat. On ne vit pas à huis clos, on est dans une société et il est important de porter notre parole, le résultat d'un atelier et de la porter publiquement, de ne pas rester confortablement enfermés dans un local fermé. Monter un spectacle, c'est se mettre en danger mais c'est aussi prendre ses responsabilités. Bien souvent, les comédiens, les personnes que nous animons ne comprennent pas la démarche tant qu'ils n'ont pas montré le spectacle. Beaucoup de ces personnes n'ont jamais été au théâtre ou, en tout cas, n'ont jamais fait de théâtre. Tant qu'ils n'ont pas été applaudis, tant que le rideau n'est pas tombé, ils ne comprennent pas leur propre démarche, ils ne saisissent pas le pourquoi de techniques de jeu qui ont été expérimentées au cours du travail.

Et le facteur temps ?

Que je fasse une animation d'une journée, d'une semaine ou de six mois, le processus global reste le même. Les étapes sont les mêmes : de la création d'un groupe à l'élaboration d'un propos jusqu'à la présentation, il y a un tout qui est homogène. Même s'il ne s'agit que d'une heure ou deux d'atelier, à la fin il faut une présentation. Je ne dis pas qu'on ne puisse pas travailler

autrement mais nous on fonctionne comme cela. Nous sommes toujours un peu en porte-à-faux institutionnel. Nous savons que notre rôle est parfois " limite ". On a travaillé pas mal dans des quartiers comme Cureghem et on se demande quelle est vraiment notre fonction. C'est toujours un peu délicat, il s'agit d'empêcher que les jeunes aillent exprimer leur rage n'importe comment dans les rues. Et on sait aussi que historiquement la rage elle s'est toujours exprimée dans la rue. On est en porte-à-faux mais on essaye d'y remédier par des contacts individuels, des rencontres, etc.

Comment situez-vous le théâtre-action sur la scène " socioculturelle " ?

Je pense que le théâtre-action commence à être reconnu comme quelque chose qui n'est pas uniquement de l'éducation permanente mais qui est aussi du théâtre. Au niveau des effets, nos ateliers sont déclencheurs de réflexion, de remise en question. Donc forcément ça bouscule. Il y a des associations qui aiment bien être bousculées, qui se rendent bien compte qu'elles en ont besoin car elles se sclérosent un peu. Je pense aux syndicats... Surtout avec les jeunes. Parfois c'est plus difficile de bousculer, par exemple avec des publics de femmes, si on rentre en contradiction avec un féminisme trop radical. Si ça va trop loin, on ne travaille plus ensemble. Je veux bien me battre pour mes idées mais il y a des conflits qui ne valent pas toujours la peine d'être menés à fond et jusqu'au bout. Il faut se battre quand on pense qu'on peut faire bouger les choses sinon c'est inutile de s'épuiser.

Au niveau de la méthode, est-ce que vous n'avez pas parfois le sentiment, avec certains publics, que le passage par l'écriture dépossède les gens de ce qu'ils ont fait jusque là ?

Non, je dirais que ça les pousse à aller plus loin. Je prends le cas récent d'un travail qui a duré un an avec l'école Horta à Saint-Gilles. Plus de la moitié du groupe se composait de primo-arrivants, qui ne maîtrisaient pas bien la langue française. On a cependant insisté pour que tout le monde écrive. Cette écriture c'est le résultat des impros et ensuite, en tant qu'animateurs, nous faisons la mise en forme, on reprend tout ce qu'il y a d'intéressant ou d'original, on mélange, on vérifie la trame dramaturgique, on cherche un rythme. Mais on cherche aussi à faire un travail d'écriture avec tout le monde, même s'ils n'écrivent que 3, 5 ou 20 lignes. L'effort de peaufiner le propos, de ne pas seulement se limiter à réagir à l'improvisation mais d'y réfléchir est essentiel. C'est un peu trop confortable l'improvi-

sation seule : décide toi-même de ce que tu as envie de faire dire au personnage ! Ecrire pour un personnage, c'est écrire pour soi-même aussi. On fait des personnages parce qu'on sent qu'ils peuvent porter une parole qui est nôtre. C'est en tout cas ce qu'on essaye d'induire dans nos ateliers. Dès lors, écrire ne fût-ce que trois lignes, c'est exister autrement. La façon la plus simple de savoir s'il y a ou non une dépossession, est de voir si dans le jeu les comédiens savent ce qu'ils racontent et s'ils le jouent correctement. Alors on peut éventuellement se rendre compte qu'on a trahi la parole de quelqu'un en la retranscrivant. Dans ce cas on corrige l'écriture ensemble. Mais il y a un moment où il faut terminer, mettre un point final, c'est comme quand on fait la cuisine, si on n'arrête pas de rajouter des épices, il y a un moment où cela devient dégueulasse.

Mais il ne faut pas se limiter à l'improvisation, il y a une exigence de perfection, c'est une manière de travailler comme un artisan qui doit terminer une œuvre quelle qu'elle soit.

Propos recueillis par Jean Vogel



" Remettons le monde à l'endroit "
Vanessa Schroders

Entretien avec Henry Ingberg

LE REPLI AU SEIN DES STRUCTURES INSTITUÉES EST UNE FAÇON DE MUTILER L'IMAGINATION

Comment voyez-vous le rapport entre le théâtre-action et l'éducation permanente, sur un plan plus historique qu'institutionnel ?

Ce sont deux mouvements symétriques. En schématisant, l'éducation populaire ou permanente mettait l'accent sur ce qu'on peut appeler l'engagement citoyen, à travers l'action culturelle menée par elle. On sait que, à partir de ce qu'on appelle le loisir actif, on peut déboucher sur de nouvelles formes d'engagement citoyen. Parallèlement, le théâtre-action est parti du théâtre avec la même volonté d'engagement citoyen, la même volonté de participation active et non de consommation passive au niveau de la culture. Il y a donc vraiment des convergences de préoccupations entre ces deux secteurs, mais avec des points d'appui et des points de référence très différents.

Personnellement, j'ai participé au tout début du théâtre-action, à une époque où il se résumait au Théâtre de la Communauté de Seraing et à la Compagnie du Campus. Depuis lors, le théâtre-action a pris des dimensions telles, qu'il y a de l'espace pour les spécificités de chaque compagnie et c'est devenu un mouvement. C'est encore un point de rapprochement : le théâtre-action est un mouvement et pas une institution. La dynamique du mouvement est motrice, et sur le terrain, on retrouve des actions dans des ateliers avec des jeunes, des femmes, des ateliers qui interviennent dans des situations de crise (perte d'emplois, problèmes d'identité sociale et professionnelle). Le théâtre-action veut intervenir dans ces situations de deux manières. D'abord, il le fait en ayant un dialogue direct avec les gens, ce qui signifie ne pas faire un spectacle politique qu'on va ensuite montrer, mais créer une interactivité réelle, dont le moyen technique est d'élaborer un texte avec les gens au sein d'un espace d'expression qui soit aussi un espace de reconnaissance et d'affirmation de leur personnalité. On produit ainsi une vision avec recul de leur situation propre, pour qu'en la théâtralisant ils parviennent à la revoir de manière globale, en n'ayant plus le sentiment d'être roulés dans le courant d'un fleuve sans savoir ce qui se produit. Le travail d'expression est donc lié à la dimension créatrice de la personnalité, à sa plus grande lucidité, à une meilleure compréhension des possibilités d'action dans l'espace social et cela se traduit par des spectacles qui touchent d'abord l'environnement direct ou des environnements qui se trouvent dans des situations similaires. Le fait d'aller y jouer, avec des personnes qui sortent des mêmes milieux, crée une connexion et une connivence extraordinaires. On n'est pas allé au théâtre, on n'est pas sorti de soi-même mais on crée véritablement des rencontres.

En deuxième lieu, le théâtre-action a le souci de tirer la substance de toutes ces expériences et d'en faire des spectacles qui peuvent d'ailleurs intégrer des personnes sortant des ateliers qui ont envie d'aller plus loin que leur première expérience. De tels spectacles peuvent beaucoup circuler, en particulier dans le secteur de l'édu-

cation permanente qui est à la recherche d'une visualisation d'un certain nombre de thématiques et de problèmes, et ils essayent de trouver un langage esthétique qui corresponde, grosso modo, au projet politique, mais avec une recherche artistique plus poussée, il ne s'agit pas seulement de la compilation d'improvisations.

C'est en fonction de ce travail considérable que le théâtre-action est resté subventionné, même si c'est peu, dans le secteur théâtral professionnel. Ce n'a pas du tout été évident d'un point de vue institutionnel, car il y a eu toute une époque où beaucoup de professionnels du théâtre estimaient que " ce n'est pas vraiment du théâtre ". La réponse est que le théâtre est vraiment multiforme, il va du vaudeville au théâtre politique qu'on programme. Mais le théâtre-action est un théâtre politique au sens citoyen du terme, dans la relation qu'il vise à établir avec les gens et pas uniquement dans la thématique choisie. Inversement, on peut dire qu'une des grandes questions qui se pose est celle du rapport entre éducation permanente et création. D'une certaine façon, peut-être plus générale et généreuse à la fois, les Centres d'expression et de créativité sont aussi quelque chose qui se situe entre l'expression artistique et l'éducation permanente, avec une dimension citoyenne.

Vous parlez ici des structures ?

Je m'excuse de m'exprimer d'un point de vue institutionnel, c'est plus fort que moi, mais je le fais à partir de la pratique que j'ai eue dans l'éducation permanente et dans le théâtre et que j'ai encore dans une moindre mesure. Il y a des textes qui régissent des entités : l'éducation permanente, le théâtre professionnel, le théâtre enfance et jeunesse, etc. C'est très bien en un sens, car cela consolide et authentifie un secteur, mais le mauvais côté de la médaille est de créer une sorte de couloir qui a sa propre orientation, ses propres règles, ses propres logiques, avec le risque d'y rester enfermer, alors que l'action culturelle crée justement des surges dans les différentes directions. Il y a donc un risque de corporatisation de chacune des démarches et il faut s'en méfier comme de la peste, car c'est une certaine façon de mutiler l'imagination.

Une des grosses préoccupations que nous aurons sur le plan institutionnel, c'est de permettre justement, à partir de points d'appui, de tremplins, que chacun puisse lancer des ponts, des collaborations dans les différents domaines, en sorte que ce soit le projet et non la structure qui crée la cohérence des actions. Le danger serait que les structures deviennent le principal déterminant de l'action elle-même.

Aujourd'hui, nous sommes dans une phase où il faut avant tout mettre en garde contre l'enfermement ou le repli au sein d'une structure donnée.

LE REPLI AU SEIN DES STRUCTURES INSTI- TUÈS EST UNE FAÇON DE MUTILER L'IMAGINATION

Au niveau historique, est-ce qu'il n'y a pas une différence entre l'ancrage de longue durée des démarches de l'éducation permanente, qui remontent aux instruments d'éducation ouvrière à la charnière des XIXe-XXe siècles, et le théâtre-action qui serait plus une création sui generis aux alentours de 68 ?

Il y a une différence dans la mesure où le rapport avec le politique est différent. Il y a eu une tradition du théâtre d'agit-prop, dont il y a toute une tradition en Belgique (Piette et le Théâtre prolétarien par exemple), qui était un théâtre comme il y en avait en Russie soviétique, vue à l'époque comme le libérateur des travailleurs, etc., avec des trains théâtraux, où on passait même des mots d'ordre. Ce qui a profondément changé dans la société, dans le rapport au politique et à l'espace citoyen, c'est qu'à présent on ne s'engage plus dans une démarche politique ou un parti politique comme on s'engageait en religion. On ne peut donc pas dire que telle troupe de théâtre-action soit le porte-parole du parti socialiste ou quoi que ce soit d'autre. L'engagement concerne des thématiques générales et chacun de ceux qui participent à ces démarches est tout à fait libre de ses choix politiques vis-à-vis des partis politiques. Le travail politique ne se fait plus dans la transmission des mots d'ordre, on n'est plus dans une " avant-garde du prolétariat ", mais à travers une parole qui se construit dans l'échange et par laquelle on ne prétend pas apporter des leçons. Le théâtre-action a suivi cette dynamique, il s'est combiné avec le mouvement culturel de 68, qui allait lui aussi dans le sens de libérer la parole, de sortir des lieux communs du conservatisme, etc. Il y a une filiation dans la volonté d'avoir une action politique mais la manière dont celle-ci est conçue a radicalement changé. Il ne s'agit plus d'être les militants dociles d'une structure politique qui donne les mots d'ordre et cette évolution a encore été accentuée avec la dissolution de l'empire soviétique et des partis communistes.

Le développement des médias, la télévision, la " société du spectacle ", sont aussi à la source d'un autre rapport du public au théâtre.

Par rapport à l'occupation du temps de loisir, les chiffres sont parlants : nous en sommes à 30 heures hebdomadaire devant la TV. Dans la consommation culturelle, il y a une pression qui est devenue terrible. Terrible. Elle change le rapport des jeunes à la culture. Les espaces dont nous parlons veulent dès lors sortir du schéma de la consommation culturelle pour entrer dans un processus de création et de participation à la parole. C'est une bataille au corps à corps, car il s'agit d'impliquer les gens, de les désengluier, et c'est le boulot de l'éducation permanente comme du théâtre, quel qu'il soit, qui souhaite faire bouger le public, le faire venir dans des salles, etc. Tous les arts sont confrontés à cette mutation. Le pari du théâtre-action, c'est de ne pas se laisser engluer par la consommation mais de ne pas non plus faire seulement de la résistance - même si on emploie souvent ce mot, y compris dans l'intitulé de certains festivals. Résistance est un mot qui peut avoir une connotation conservatrice, il faut au contraire montrer qu'il y a des espaces d'expression qu'on ne peut pas utiliser en restant figés et en échangeant quelques borborygmes avec son entourage. Il faut une reconquête de la parole qui rejoint d'ailleurs certaines tentatives très proches de l'après-68 comme le démarrage des télévisions communautaires ou les radios appelées libres.

Pour le meilleur et pour le pire...

Oui mais rien n'est jamais acquis à l'homme, comme le disait Aragon. Rien n'est jamais définitif. Il y a eu alors une volonté de sortir des médias de masse et de donner la parole aux gens, ou plutôt de leur faire prendre la parole. Toute cette dynamique - là on est bien d'accord - a pu, peu à peu, au fil du temps, se tasser, se professionnaliser - ce qui est une bonne chose -, mais en courant le risque de perdre sa dynamique initiale. Dans les radios c'est frappant, les radios associatives se comptent sur les doigts des deux mains, alors que les autres ne sont que des radios privées qui font leur métier comme Europe 1 ou radio Luxembourg. Je ne méprise pas mais ça n'a plus rien à voir avec le propos initial du partage de la parole en échappant à la communication de masse. Il est donc clair, sur la durée, qu'il n'y a pas eu généralisation d'un processus de ce type. L'éducation permanente d'ailleurs est aussi confrontée aux mêmes difficultés de " concurrence " avec la consommation culturelle. C'est un sacré boulot dans lequel il faut ramer pour recréer en permanence des espaces qui soient des espaces vivants de partage d'expression. Il faut une mise à jour permanente, qui implique de se redéfinir, de relancer l'action, avec des risques de fatigue, de résignation, de normalisation. C'est un terrible défi par rapport aux cadres et aux moyens d'action dont on dispose.

Quand on est joker sur un théâtre forum, il faut vraiment faire gaffe

Peux-tu présenter les grandes lignes de ton itinéraire ?

Je fais du théâtre-action depuis 1979. J'ai été un des membres fondateurs de la Compagnie du Brocoli où j'ai travaillé pendant 17 ans, puis en 1997 j'ai créé ma propre compagnie, le Théâtre du Public. J'avais créé le Brocoli avec François Houart qui travaille aussi à la Compagnie Maritime. En 1978 il avait organisé le premier stage de théâtre forum en Belgique, autour des méthodes d'Augusto Boal. Nous nous sommes formés auprès de celui-ci à Paris, au centre du Théâtre de l'opprimé, entre 1980 et 1985. Il avait été emprisonné au Brésil à l'époque de la dictature des généraux, ensuite il avait fait du théâtre dans toute l'Amérique latine, en mettant au point une série de techniques (théâtre-invisible, théâtre-journal, théâtre-image, théâtre-forum). C'est cette dernière que nous avons rapidement retenue. Le théâtre-forum, c'est montrer l'histoire de quelqu'un qui se bat pour obtenir quelque chose et qui ne l'obtient pas, à partir de quoi on pose au public la question " si vous aviez été dans la même situation, comment auriez-vous agi ?", puis en expérimenter avec lui les possibilités d'améliorer la situation. Là le public vient tester ses propositions en venant lui-même jouer sur scène. Par la suite, nous avons monté nos propres créations autonomes à partir de cette technique de théâtre-forum, avec comme particularité de travailler aussi avec des comédiens professionnels. Ensuite, vers 1988, un ancien du groupe Boal de Paris a proposé que des comédiens belges, canadiens, français et burkinabés se rencontrent. Cela a été ma première expérience avec des gens qui faisaient du théâtre-action dans les pays du sud, en l'occurrence le Burkina Faso où j'ai été travaillé tous les deux ans depuis 1989.

Pour faire de la formation ou des représentations ?

Les deux. Il faut savoir que le Burkina Faso est le pays où il y a le plus de troupes de théâtre-forum au monde ! Il existe une importante fédération de troupes à l'initiative de l'Atelier théâtral burkinabé (ATB) et de son directeur Prosper Compaoré. J'y suis allé en tant que formateur pour les troupes mais aussi pour montrer nos propres spectacles dans les festivals qui y sont organisés. En 1995, nous avons monté ensemble des spectacles. Le premier c'était l'histoire d'une ONG que nous avons appelée *Puits sans frontières* et c'était un spectacle sur l'incompréhension culturelle dans le cadre de la coopération. Bien souvent en effet les ONG qui débarquent là-bas ne tiennent pas suffisamment compte de la culture des gens sur place, elles bombardent leurs propres solutions, elles installent par exemple des technologies liées au solaire par rapport auxquelles les gens ne savent pas assurer le suivi alors qu'au Burkina on trouve les meilleurs mécaniciens du monde pour l'entretien des moteurs ordinaires.

De leur côté, les Burkinabés sont venus avec des spectacles dans lesquels j'assurais le rôle du joker. Le joker c'est celui qui fait le lien entre la salle et la scène, celui qui relance le débat, celui qui essaye de le centraliser pour qu'il ne dérape pas lors d'impros, etc. Il est le garant de la question posée au public.

En 1996, une coopérante qui travaille à Gaza, Marianne Blume, m'a demandé de venir donner une formation de théâtre-forum pour des comédiens palestiniens. Ils ont depuis créé plusieurs spectacles qui ont été présentés aux festivals internationaux, un sur la violence que subissent les femmes au sein des familles, un autre *Welcome to Hell* sur la problématique des travailleurs palestiniens qui vont travailler en Israël. Ces deux-là, c'était du théâtre-forum. Puis en 2002, il y a eu autre chose, *Check-point*, spectacle lié aux enjeux de la deuxième Intifada, à travers l'histoire de cinq personnes qui sont bloquées au grand check-point de Gaza.

Enfin, il y a un peu plus de deux ans, Oxfam Belgique nous a commandé un spectacle sur la problématique de l'eau dans le monde. Depuis longtemps, il y avait aussi une troupe indienne de l'Orissa, qui avait vu le boulot que j'ai fait avec les Palestiniens. J'ai eu envie de tous les réunir pour aller au-delà d'une simple coopération culturelle bilatérale et cela a donné lieu à *L'or bleu* qui réunit des Palestiniens, des Indiens, des Rwandais et des Belges pour traiter de l'accès à l'eau comme droit humain sur cette planète.

Parallèlement à toutes ces collaborations avec le Sud, nous continuons à tourner avec nos propres spectacles, surtout pour le théâtre jeune public, jeunes adultes. Quatre-vingts % de nos représentations s'adressent aux jeunes, comme le dernier *Noir quart d'heure* une histoire d'amour entre un jeune marocain et une jeune sicilienne, qui est du théâtre forum sur le machisme et le patriarcat.



J o k e r

Si tu devais comparer, du point de vue des réactions et de la participation, les attitudes d'un public wallon, d'un public burkinabé et d'un public palestinien, quelles spécificités relèverais-tu pour chacun d'eux ?

Ah, c'est complètement différent ! *Le Noir quart d'heure* il a tourné ici et on l'a aussi joué au festival international du théâtre pour le développement, qui a lieu au Burkina tous les deux ans, qui est un énorme lieu d'échange pour toute la sous-région de l'Afrique de l'Ouest. Le public africain est cent fois plus vivant. La représentation se passe en semi-plein air, ça bouge tout le temps. Si le spectacle ne branche pas le public, ça se saura très vite, les gens vont huer ou s'en aller, alors que chez nous, il y a une espèce de savoir-vivre qui fait qu'au théâtre, même si on se fait chier, on continue à regarder ou on s'endort en essayant de ne pas faire de bruit en ronflant. Mais quand les Africains sont branchés sur un spectacle - c'était le cas avec *Noir quart d'heure* - il y a une participation très active du public, des réactions rapides, etc.

Quant au public palestinien... D'abord, c'est à Gaza, c'est particulier, différent d'en Cisjordanie. Gaza il y a toujours quelque chose de l'ordre de la prison, puisque c'est complètement fermé, et les gens intériorisent au niveau psychologique cet enfermement.

La première fois qu'on y a fait du théâtre-forum, en 1996, avec l'histoire d'un travailleur palestinien qui au début déchire ses papiers et ses documents israéliens, en jurant qu'il n'ira plus jamais se faire humilier pour aller travailler en Israël. Il faut savoir que ces travailleurs passent trois heures par jour au check-point, à l'aller et au retour, avec des mesures vexatoires, des contrôles à n'en plus finir, sans savoir si on va ou non les laisser passer. Mais en allant travailler en Israël, ils gagnent trois fois plus que ce qu'ils pourraient gagner sur place à Gaza, tout en gagnant toutefois deux ou trois fois moins que quelqu'un d'origine juive. Quelqu'un qui fait ce type de travail, c'est le support de toute une famille : il y a environ 70 % de chômeurs à Gaza. Donc, dans la pièce, il ne veut plus y aller, il ne veut plus se faire humilier, il cherche à faire des petits boulots à Gaza même, mais quand il ne s'en sort pas, à la fin, il décide de retourner au check-point pour essayer de retrouver du travail auprès de ses anciens patrons israéliens. Quand on a présenté cette pièce, la tension est devenue extrême, à la fin les gens se levaient, hurlaient, disaient que ce n'était pas possible de donner une telle image du peuple palestinien. C'était insupportable pour eux et pour moi cela a été un des plus beaux théâtres-forum auxquels j'ai jamais participé. Il y a eu un réel débat entre, disons les plus jeunes, qui disaient qu'un jour il faudra bien penser pouvoir vivre avec les gens qui sont à côté de nous, et les plus anciens qui répondaient qu'il est impossible de pactiser avec l'ennemi. Des gens très passionnés, les Palestiniens. Quand on est joker sur un théâtre-forum avec eux, il faut vraiment faire gaffe, ils peuvent très vite en arriver aux mains entre eux sur le plateau. Il y a une violence, qui est liée évidemment à l'occupation, et qui peut très vite déboucher sur un psychodrame. Gaza est un lieu où plusieurs fois par jour, quand un F-16 passe en rase-mottes, la vie s'arrête et tout le monde attend de voir s'il va ou non lâcher des bombes. C'est tout le temps comme ça, les Israéliens coupent sans arrêt l'électricité, etc. Même en mer, les pêcheurs ne peuvent pas dépasser les 2 ou 3 kms de la côte, alors que les bancs de poissons sont plus loin, sinon les vedettes israéliennes coulent leur bateau. Et cela a encore bien empiré depuis la deuxième Intifada, avec les fameuses "actions ciblées", le blocus renforcé au check point, etc. Avec tout ce que j'ai observé sur les effets de cette occupation vraiment sordide, je trouve que les Palestiniens sont un des peuples les plus patients et un des plus pacifistes que j'ai pu rencontrer. Mais il ne faut pas oublier qu'ils sont occupés depuis 1948, et même si depuis 1994 il y a l'Autorité palestinienne, etc., par rapport à la vie de tous les jours, ce sont toujours les Israéliens qui décident pour plein de choses, par exemple qui peut ou non aller se faire soigner à Jérusalem pour un problème cardiaque. En Cisjordanie, il y avait plus de liberté, plus de contacts avec des Israéliens que pour les gens de Gaza, mais ce n'est plus le cas depuis la deuxième Intifada. Tout cela a produit une terrible intériorisation psychologique de la violence.

Théâtre

Propos recueillis
par Jean Vogel

FORUM

Les Africains, les Palestiniens, et les publics ici ?

C'est compliqué aussi. Dans *Noir quart d'heure*, nous traitons la problématique des jeunes belges issus de l'immigration. Il y a pas mal d'Italiens, pas mal de personnes originaires du Maghreb mais qui sont belges, qui sont là à ces représentations. Ce sont des publics assez vivants et qui ont une " coloration " du Sud, en tout cas si on juge que la Méditerranée c'est le début du Sud. Est-ce que le Sud n'est pas déjà un peu chez nous ?

Bien sûr il y a des différences. Dans le premier spectacle fait avec des Palestiniens, il n'y avait pas de femmes qui jouaient, c'était un homme qui jouait le rôle d'une femme - très bien d'ailleurs. Par la suite, j'ai dit qu'il fallait que ce soit des femmes qui jouent les rôles féminins, et on a eu toutes les peines du monde à trouver des comédiennes.

Comment avez-vous fait ?

A travers des contacts. Il faut bien souvent trouver ou un mari ou un père qui va permettre à cette femme de venir en tournée dans un pays étranger pendant X temps sans qu'il l'accompagne. Cela entraîne tout un processus de négociation auquel on est confronté au sein de la troupe palestinienne. En Cisjordanie, il y a par contre beaucoup plus de comédiennes qu'à Gaza, c'est aussi lié à l'enfermement de Gaza, où ce n'est pas un hasard que le Hamas et le Djihad islamique se soient le plus fort développés. C'est là qu'il y a le plus de femmes complètement voilées, recouvertes de noir, ce qui représente un recul par rapport à la société palestinienne qui était au départ fortement laïque. Et les Israéliens ont joué leur rôle pour favoriser cette avancée des fondamentalistes, elle les arrangeait bien, dans le but de créer un contre-pouvoir vis-à-vis d'Arafat.

En Afrique, la participation des femmes est beaucoup moins problématique. Mais là, on reste lié à un système patriarcal, autour de la notion de chef, et bien entendu les chefs ce sont les hommes ! Les femmes sont présentes, elles ont leurs associations, on peut trouver autant de comédiennes qu'on veut, mais il est clair que ceux qui dirigent le théâtre sont des mecs. C'est lié au mode de fonctionnement ordinaire de la société africaine, avec le système de chefferie. Au Burkina, c'est là-dessus que Thomas Sankara s'est fracassé, lorsqu'il a voulu l'abolir. Cette grave erreur stratégique s'est retournée contre lui; son successeur. Blaise Compaoré a très vite rétabli le pouvoir des chefs, il en a joué, ce qui lui a permis d'asseoir son pouvoir et de liquider les deux autres initiateurs de la révolution burkinabé. Les femmes sont néanmoins présentes, c'est l'une des énormes différences entre la société africaine et la société palestinienne. Mais le pouvoir, dans les troupes théâtrales comme partout ailleurs, est aux mains des chefs. Quoi qu'on fasse, même pour se marier, il faut leur demander leur autorisation. Ceci dit, ce type de rapports commence à être contesté et c'est l'une des causes des remous qui traversent le monde du théâtre burkinabé.



" Réagissez "
Sébastien Lardinois

" L'éducation permanente occupe la scène : du bon usage du théâtre-action comme soutien aux actions collectives."

Dans la suite de ce dossier, le Ceseep en partenariat avec le Centre Culturel régional du Centre, la Maison du Livre de Saint-Gilles, le Centre Culturel Jacques Franck, le Centre Culturel du Brabant wallon, le Centre Culturel de Rixensart, organise un séminaire réunissant des intervenants de l'éducation permanente et du théâtre-action pour réfléchir ensemble, sans oeillières, à cette "Communauté de destins".

Dans une première partie, des "témoins" privilégiés de l'un et de l'autre secteur ouvriront la discussion, à partir de quoi, les expériences positives ou négatives de chacun pourront être débattues.

Dans un second temps, les praticiens assisteront à une représentation de théâtre-action et pourront ensuite en débattre avec les intervenants.

L'ensemble des discussions donneront éventuellement lieu à une publication.

Trois séminaires sont programmés :

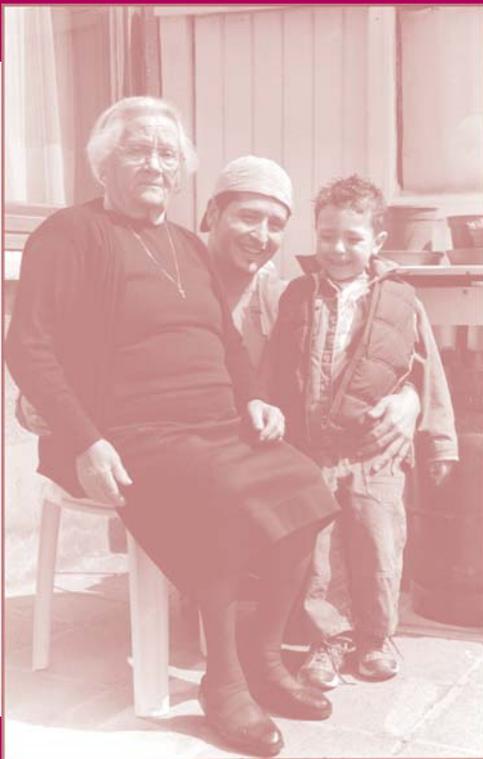
Le 14 octobre, au Centre Culturel régional du Centre, à la Louvière

Le 28 octobre, au Centre Culturel de Rixensart

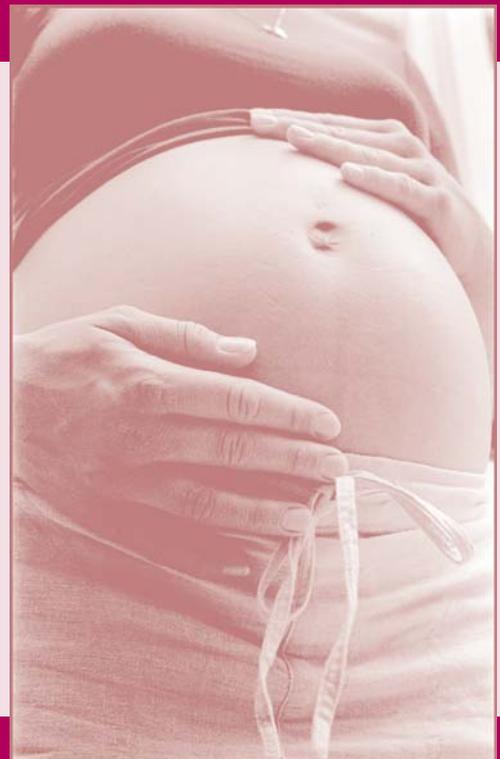
et enfin en 2005, à la maison du livre, à Bruxelles.

Les spectacles de la Compagnie Maritime "6 fois par mois", à la Louvière et "Appels en Absence" , à Rixensart ainsi que Nocif de la Compagnie Espèce de..., à Bruxelles vous sont présentés dans notre rubrique Ailleurs (p.22 et 23)

Pour plus d'informations : Nicole Ballas 067/ 890 866



" Mémé, rappelle-nous "
Angélique Scioscia



" Pour naître libre "
Létizia Georgi