

IMPACT

Les cahiers
du

Centre
du Théâtre
Action

#3

TRANSMISSION(S)

LE THÉÂTRE ACTION À LA CROISÉE
DES CHEMINS PÉDAGOGIQUES

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO

JEAN-HENRI DRÈZE a été, entre autres, comédien-animateur, metteur en scène, dramaturge, professeur. Il est inspecteur honoraire pour l'Enseignement Artistique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, domaine des Arts de la parole et du Théâtre, professeur honoraire du Conservatoire Royal de Liège (Déclamation-Art oratoire), membre fondateur du Théâtre de la Communauté et des Ateliers de la Colline, membre fondateur de «Théâtre et Publics», expert auprès de la Direction Générale de l'Institut International du Théâtre - UNESCO.

JACQUELINE GEERTS est une artiste peintre qui privilégie l'acrylique qu'elle associe souvent à des matériaux bruts (laine, coquillages,...).

LUCA GIACOMONI est metteur en scène, directeur artistique de la compagnie *Why Theatre* et fondateur de *Why Stories*, premier laboratoire en France entièrement dédié aux arts de la narration. Il a été artiste en résidence à l'UCLouvain durant l'année académique 2020-2021.

DAISY HOUBION est une artiste carnettiste-aquarelliste, calligraphe et enlumineuse.

LES PARTICIPANT·E·S à Regard(s).

JUSTINE BERTHOLET,
Théâtre du Copion,
FRÉDÉRIQUE LECOMTE,
Théâtre & Réconciliation,
CAROLE SCHILS,
Théâtre des Rues,
LOÏC WARNOTTE,
Théâtre des Travaux et des Jours.

DES FORMATRICES ET
FORMATEURS de la *créa coll*.

SOPHIE DAVIN,
Compagnie Buissonnière,
SIMON FIASSE,
Compagnie Buissonnière,
YVON FRANÇOIS,
Alvéole Théâtre,
BRUNO HESBOIS,
Secteur Théâtre Action
de la Province de Namur,
MAX LEBRAS,
Collectif 1984,
PATOU MACAUX,
Compagnie du Campus.

SOMMAIRE

Contributions 2

Sommaire 3

Le mot du dirlo 4

LA FOCALÉ

Rencontre 6

Théâtre action et enseignement supérieur:
Parce que quelqu'un dit quelque chose
quelque part à quelqu'un afin de...

**RENCONTRE AVEC JEAN-HENRI DRÈZE
PROPOS RECUEILLIS PAR CHLOÉ BRANDERS**

LATITUDE

Article d'analyse transversale 22

Le travail de l'artiste sur soi-même

LUCA GIACOMONI

REGARD(S)

Carte blanche collective 28

Chemins de traverse? Quels parcours
jusqu'au théâtre action?

**JUSTINE BERTHOLET, CAROLE SCHILS,
FRÉDÉRIQUE LECOMTE ET LOÏC WARNOTTE**

CRÉ-ACTION

Valorisation d'une formation 38

Une formation dynamique à l'animation
de création théâtrale collective: la «créa coll»

**CHLOÉ BRANDERS ET CATHERINE CHAVERRI
AVEC SOPHIE DAVIN, SIMON FIASSE, YVON FRANÇOIS,
BRUNO HESBOIS, MAX LEBRAS ET PATOU MACAUX**

Colophon 47

4

«L'école le plus beau théâtre du monde.»

Antoine Vitez¹.

«Vanité du mot expérience. [...] Plutôt patience qu'expérience.»

Albert Camus².

«L'aventure intellectuelle de celui ou celle qui occupe la fonction de maître est de provoquer celles et ceux qui lui font face, à répondre, à engager leur propre chemin pour apprendre. Cet effet est crucial pour les individus : au hasard d'une leçon entendue, d'un exercice proposé, ils peuvent y saisir la chance de départs neufs et de trajets inédits sur le terrain du savoir. Ils peuvent y devenir des individus émancipés qui décident de mettre en œuvre cette capacité qui appartient à tous et qu'ils reconnaissent en tous.»

Jacques Rancière³.

NOTES

¹ A. Vitez, *Créer et transmettre*, in *Alternatives Théâtrales*, n° 98, 2008.

² A. Camus, *Carnets 1*, mai 1935 - février 1942, Paris, Gallimard, 1962.

³ J. Rancière, *Transmettre ? Une fiction !*, in *Sciences Humaines*, n° 307, octobre 2018.

LE MOT DU DIRLO

Se défaire de soi pour que quelque chose arrive. Entrer en théâtre c'est s'engager tout entier, comme mode d'existence propre. C'est devenir cet être de fiction, d'abstraction, d'idées, d'imaginaire, de parole, de corps, de partage. Mais c'est aussi être dans cette masse de choses à faire, découvrir, travailler, sculpter, se former en continu... Se défaire de soi pour que quelque chose arrive. Rien n'est acquis.

La formation, le cycle d'apprentissage artistique passé, il faut construire sa propre expérience professionnelle. Se défaire des contraintes du passé, ne pas se laisser réduire à reproduire les mêmes schémas d'apprentissage, au contraire, au fur et à mesure de la formation ou de la transmission, sortir des ombres tutélaires pour se créer son propre outil, en expérimentant. Chercher, se réinventer, dépasser cette fixation du réel, de son soi pour se laisser transporter, laisser la porte ouverte à toute possibilité.

Que peuvent donc révéler ces moments suspendus d'une formation, d'une transmission, d'un compagnonnage, d'un apprentissage ?

Que peut donc révéler ce temps qui n'appartient à personne, qui échappe à toute logique institutionnelle ? Cette bulle où l'enjeu n'est pas la représentation mais ce lien unique avec le «travail en soi, sur soi, sur l'autre qui s'inscrit dans le corps, l'organique, le sensible, le rationnel». Cette bulle qui nous révèle à nous-mêmes et nous invite à nous transformer, nous changer, à sentir, à sortir des ornières, dans la construction de soi, avec un groupe ou avec l'autre, ces «je-collectif indéfini» où l'on capitalise une ou plusieurs formes d'expériences.

Le temps donné à l'apprentissage ou à la transmission est par nature un temps dissolu parce qu'il n'a pas la nécessité de la contrainte de production.

5

Ce moment est indicible, ou l'on prend le temps d'échanger, de partager, d'expérimenter, de chercher, de sortir de nos habitudes. C'est aussi l'occasion de se confronter à l'expérience d'un collectif. A chacun son rythme, à chacun sa façon de construire sa relation avec celui ou celle qui transmet.

Oui, construire son architecture de son savoir, du savoir.

Depuis sa création, impACT se veut à la croisée des réflexions théoriques et pratiques dans une perspective de faire découvrir, de questionner, d'échanger, tant avec les professionnels des arts de la scène, qu'avec le monde associatif, celui de l'éducation permanente, et avec toutes celles et ceux qui s'intéressent de près à nos démarches et processus artistiques.

Ce Cahier #3 vous invite à découvrir un chemin avec des bifurcations autour de la question de la pédagogie, de la formation, de la ou des transmission(s).

Ce cahier n'est pas exhaustif, loin s'en faut, mais tente de croiser ces expériences singulières de praticiens. Pour cela, nous avons invité des actrices et acteurs de théâtre action (membres des compagnies de théâtre action, formatrices et formateurs en théâtre-action), du domaine éducatif, ainsi qu'un metteur en scène et auteur italien, Luca Giacomoni, à s'exprimer dans les différentes rubriques de ce numéro. Vous y découvrirez des positionnements qui ne partagent pas les mêmes visions, mais leurs approches irriguent l'enthousiasme, se font échos de leurs galères, de leurs façon d'aborder le théâtre, de leurs désirs, de leurs utopies.

Ces contributions révèlent des architectures complexes autour du savoir, de la transmission, de la formation, jusqu'aux modes d'apprentissages. Une question, même plusieurs questions rayonnent ainsi : Quels seraient les types de contenus au sein d'une école idéale pour former de futurs comédiens-animateurs et futures comédiennes-animatrices ? En dehors de l'Éducation et/ou de la formation formelle, une autre voie d'enseignement est-elle possible pour le théâtre action ? Qu'en est-il aujourd'hui des enjeux de la formation en théâtre action ? Au terme d'un apprentissage, d'une formation, d'une transmission le fait d'acquérir un savoir-faire permet-il d'acquérir un savoir être ?

Oui, se défaire de soi pour que quelque chose arrive ?

Je dédicace ce numéro d'impACT à notre collègue Chloé Branders qui, cet été, a mis au monde une petite fille, Maé. Toute l'équipe d'impACT, le Centre du Théâtre Action se joignent à moi pour féliciter les parents et souhaiter à Maé tout le meilleur possible.

Bonne lecture,

PATRICK LERCH

RENCONTRE AVEC
JEAN-HENRI DRÈZE

LA FOCALÉ

PROPOS RECUEILLIS PAR
CHLOÉ BRANDERS

THÉÂTRE ACTION ET ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR :

PARCE QUE QUELQU'UN DIT
QUELQUE CHOSE QUELQUE PART
À QUELQU'UN AFIN DE...

Homme de théâtre, professeur au conservatoire de Liège, contrôleur de la culture... à 75 ans, Jean-Henri Drèze a fait son chemin dans le secteur du théâtre action et alentour en formalisant, dans sa pratique, l'essentiel d'une éducation à la fois populaire et académique. Fervent défenseur d'une reconnaissance d'un «théâtre appliqué» dans l'enseignement supérieur, il tire ses aspirations pédagogiques d'expériences multiples à travers le monde. Dans le texte qui suit, Jean-Henri Drèze revient sur son parcours pour expliciter sa démarche et ses convictions profondes en matière de pratique théâtrale et d'enseignement.



CHLOÉ BRANDERS : Tout d’abord un grand merci Jean-Henri Drèze, d’avoir accepté cette rencontre. Si vous le voulez bien, nous allons organiser notre discussion en trois grandes étapes : d’abord, nous aborderons votre parcours, pour découvrir qui vous êtes et à partir de quel point de vue vous prendrez la parole, aujourd’hui ; ensuite, nous discuterons de ce qui existe comme formation à un théâtre que nous appellerons *théâtre appliqué* (c’est-à-dire d’un théâtre très proche du théâtre action mais qui correspond à ce qui se fait en dehors de notre territoire, au-delà de son institution *made in Belgium*) ; et nous terminerons avec des questions plus personnelles afin que vous nous livriez votre point de vue sur la formation de demain : à l’avenir quelle formalisation serait souhaitable pour enseigner le théâtre action en Belgique ?

Commençons par le début. Qui êtes-vous ? À partir de quelle place, de quel rôle, de quel point de vue prenez-vous la parole, aujourd’hui ? Comment êtes-vous arrivé au théâtre action ? Quels sont votre implémentation et vos différents rôles dans le secteur ?

JEAN-HENRI DRÈZE : Ma formation est une formation académique — oui, excusez-moi, mais je vais avoir des termes un peu consacrés pour un gamin d’ouvriers né au babyboom. Donc ma formation est une suite d’enseignements académiques ; et je pense que la sensibilisation au rôle social de la culture a pris valeur chez moi dans le cadre de ce que j’ai eu ordinairement comme enseignement. Sans doute, par la force des contextes dans lesquels j’étais, c’est-à-dire qui ont été à un moment donné atypiques et qui, d’autre part, ont été la conséquence de mon héritage d’une famille appartenant à la classe ouvrière.

C’était à Ham-sur-Sambre, ce village qui se crée autour de deux puits de charbonnages, et ma maison familiale était une des deux maisons que mon grand-père, qui était porion, avait achetées dans l’ensemble de maisons construites par la mine. Elle se trouvait en face des bureaux administratifs.

L’ÉCOLE AU CENTRE : JE SORS DE L’ÉCOLE AUTANT QUE JE SORS DU VENTRE DE MA MÈRE

Dans ma famille, à l’époque, le paradigme était : *sois mieux que nous !* Mon père, par rapport à son père, était déjà dans cette logique. Il a été à l’école normale à Fosses, il faisait 12 km en vélo pour aller à l’école. Il a fait ses moyennes et puis il a travaillé aux Chemins de fer dans les années 30. Il a fait carrière là-bas pour terminer comme *accompagnateur*, comme on dirait aujourd’hui, mais à l’époque on était plus militaire dans l’uniforme et on disait *chef garde de première classe*.

Quand je suis né, en 46, mon père avait passé 5 ans en Allemagne. Comme prisonnier de guerre, il avait été envoyé dans des stalags et camps de travail forcé. **Après la guerre, j’ai bénéficié de tout ce que la Belgique avait mis en place aux plans économique, social et culturel.** Régnait alors l’idée tellement évidente dans l’esprit de tous : que « ça va aller mieux » et du « plus jamais ça ! ». On était dans une conjonction que je trouve assez remarquable a posteriori.

À l’époque, lorsque maman n’avait pas le temps de s’occuper de son petit garçon, elle me mettait à l’école communale de Ham, chez l’instituteur en chef, à deux ou trois cents mètres de la maison. Elle lui demandait de « garder le petit ». Moi, je n’avais que 3 ans et j’allais m’asseoir dans le fond de la classe des grands.

L’école est donc quelque chose qui fait partie de mon éducation familiale, si je puis dire. S’il n’y avait pas eu d’établissements, de personnes qui avaient des compétences reconnues, avec un projet pédagogique, une administration, je ne serais pas ce que je suis.

Je sors de l’école autant que je sors du ventre de ma mère. Ce sont ces 2 utérus qui ont fait ce que je suis. **Ainsi, j’ai de profondes convictions quant aux bienfaits de l’école.**

Après mon expérience précoce à l’école communale de Ham, j’ai fréquenté l’athénée royal de Tamines. Dans les années 60, il y avait dans l’école des activités parascolaires sportives et culturelles. Des midis de la poésie prenaient place dans le réfectoire. On avait le cinéclub. Il y avait des professeurs d’histoire et de français qui nous conseillaient des lectures. Un véritable accompagnement en dehors des cours était proposé avec beaucoup de bienveillance. C’est mon prof de français en poésie qui m’a dit de lire *Le théâtre et son double* d’Antonin Artaud. Pourquoi m’a-t-il proposé ce livre ? Je n’en sais rien ! Moi, j’étais en scientifique 1, j’aimais les math et j’aimais surtout beaucoup l’électricité, comme mon père. Papa avait toujours bricolé dans la maison. Et, moi, c’était parti pour des études d’électricité à l’Université du Travail de Charleroi.

Un jour où je n’avais rien à faire, un copain qui faisait un atelier de théâtre dans une église protestante m’a dit : « Tu t’y connais en électricité ? Allez, viens faire l’éclairage ». Et c’est comme ça que j’ai approché le milieu du théâtre.

Un deuxième aspect de mes convictions quant aux bienfaits des formations et autres apprentissages ce sont les « stages d’art dramatique » organisé par Frank Lucas¹.

NOTES

¹ Frank Lucas a été inspecteur d’art dramatique près le Ministère de la Culture, professeur de scénographie à l’Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, et a notamment dirigé le service théâtral destiné à encourager le théâtre de La Marlagne, dans les années 70.

Dans les années 50, en Belgique, on avait mis en place un ministère national de l'éducation et de la culture. L'éducation et la culture étaient un seul et même objet. C'est de cette époque qu'au niveau politique, notamment avec Marcel Hicter, des administrations où les formations, la culture, l'éducation et le socio culturel ont été mises en place et gérées avec une volonté d'émancipation et de renouveau, toujours dans cette continuité d'après-guerre du « plus jamais ça » qui habitait les gens. L'idée était de faire en sorte que les gamins deviennent des hommes et les gamines des femmes, pas seulement pour savoir lire, écrire et compter, mais aussi avec une ouverture d'esprit. Il fallait faire autre chose que la restitution des savoirs et savoir-faire.

J'arrive, moi, à un de ces stages d'art dramatique, de 15 jours, à La Roche, avec des professionnels du Théâtre National et je m'occupe des éclairages et du son. Il y avait à la fin de ces stages des prestations, des mini scènes, des spectacles. *Les Fâcheux* de Molière était interprété par deux personnes et une des deux était malade alors on m'a dit : « Jean, comme ils ne bougent pas, tes éclairages, viens faire la réplique ! » et c'est comme ça que j'ai été sur la scène pour donner la réplique des *Fâcheux*.

Mon papa était venu me voir et après le spectacle, les organisateurs du stage (Henri Chanal et Yves Larec) lui ont dit : « le gamin doit faire du théâtre, il n'a qu'à venir à Liège ». Mon papa en a perdu son képi. Et j'ai cherché une inscription dans une école supérieure de Liège. À Liège, Henri Chanal travaillait au *Théâtre de la Communauté*. À l'époque, la compagnie s'appelait « La Communauté des Escholiers ». C'était un théâtre universitaire, créé par Roger Dehaybe, mais parallèle au théâtre universitaire académique.

Henri Chanal et Yves Larec y enseignaient et ils m'avaient dit qu'il fallait que j'aille au conservatoire. Mais au conservatoire il n'y avait pas de bourse. Pour obtenir une bourse d'études, je devais m'inscrire à l'université. J'ai choisi une faculté où il n'y avait pas beaucoup d'heures de cours et je me suis inscrit en psychologie pour pouvoir fréquenter le conservatoire. À l'époque, la formation proposait une approche qui mélangeait un peu de médecine, un peu de philosophie, un peu de mathématiques et un peu de psychologie — qui servait pour les centres PMS qui venaient d'être créés pour accompagner le secondaire. **L'université m'a donné l'intention d'apprendre.** Je me suis rendu compte que d'autres avaient écrit et j'étais avide de lire leurs écrits.

Au conservatoire, j'ai fait mes prix². Même si j'avais un accent pourri, il y avait des profs qui m'aimaient beaucoup avec mon accent et je suis devenu très vite le chouchou de ma prof de déclamation (Mme Simone Malherbe) et de son chargé de cours. J'ai fait mon prix supérieur avec les textes de « Ainsi va le monde » du Théâtre de la Communauté et d'autres de Prévert, Artaud et Ginsberg... Et le jury m'a arrêté : « ... ce sont des textes qu'on ne dit pas... ». Mais mon école me défendait, je me suis représenté l'année suivante, avec un programme « diversifié », j'ai reçu la médaille en vermeil et les félicitations du jury.

ENSEIGNER AU CONSERVATOIRE : COMMENT POSER UN ACTE DE CRÉATION ?

En 1974, avec le *Théâtre de la Communauté*, j'ai eu la chance d'aller à la première *francofête*³ à Québec. C'est là que j'ai vu les plaines d'Abraham remplies de sept ou huit mille personnes rassemblées pour la culture. Juste avant la *francofête*, j'ai eu l'opportunité d'aller aux États-Unis pour y découvrir les speech departments dans trois universités. L'objectif était de découvrir ce que c'était qu'un département de la parole, comment ça s'organisait, quelle pédagogie était utilisée... Dans tous les départements de la parole, il y avait un cours de speech et un cours de *drama*, mais il y avait six cent personnes en *speech* et seulement quarante en *drama*, parce que les avocats et les commerciaux faisaient essentiellement du *speech*. J'ai été à Toronto, Kingston et Montréal pour rencontrer les professeurs et je suis revenu en Belgique sachant ce que c'est un *speech department*.

À mon retour au conservatoire, un nouveau cours a été créé pour moi. On l'a appelé *cours d'intervention orale* (*Art oratoire* était un peu péteux). **Je suis donc devenu jeune prof du conservatoire de Liège, en 74.** Quand ma prof de déclamation a pris sa retraite, je l'ai remplacée et on a créé un cours de *déclamation et art oratoire*. Le cours concernait, à la fois, l'interprétation des textes poétiques et une parole en scène, dans l'idée que c'était l'interprète qui venait en scène dire « quelque chose de personnel », y compris des textes qui étaient une position citationnelle. L'idée était de travailler la présence scénique en faisant dialoguer une parole personnelle et des textes d'auteurs qui venaient illustrer cette parole personnelle et la mettre en relation dialectique.

Mon cours était basé sur l'utilisation du schéma de la communication humaine de Roman Jakobson⁴. Quand j'ai découvert sa théorie, ce fut une révélation pour moi. Il avait produit le schéma didactique au départ des 5 W (who, what, why, what for, where, donc qui, quoi, pourquoi, pour quoi, où) et j'en ai fait une matrice, un tableau qui comportait la phrase « parce que quelqu'un dit quelque chose quelque part à quelqu'un afin de... ». Ce schéma était la base et la structure de mon cours, et reste encore important pour préciser le rôle social du théâtre. Car **il est primordial de savoir pourquoi et à quelle fin on pose un acte de création** : où, quand, quoi, pourquoi, comment ? Devant qui ou avec qui ?

Parallèlement à mes études et ensuite à mon métier d'enseignant, je poursuivais ma carrière au *Théâtre de la Communauté*. J'y suis resté jusque 1983.

Au Théâtre de la Communauté, j'ai travaillé sur deux spectacles avec Henri Chanal dans lesquels le corps était partie prenante, c'était le côté *Mudra*⁵. J'ai fait un *Racine happening* (soit une performance autour du texte de Racine, au départ d'une lecture de Roland Barthes)

² Nom donné aux diplômes des conservatoires avant la réforme de Bologne [ndlr]

³ Le Festival international de la jeunesse francophone ou la *francofête* est un festival qui met à l'honneur la culture et la francophonie. La première manifestation, aussi appelée la *Superfrancofête*, prit place pour la première fois à Québec du 13 au 24 août 1974.

⁴ Le schéma de Jakobson établit six fonctions, chacune liée à un élément de la situation de communication (conative, référentielle, expressive, phatique, poétique et métalinguistique).

⁵ Ecole de danse créée par Béjart, à Bruxelles, en 1970. Son nom provient du sanskrit *Mudrā*, signe.

qui était un spectacle où chacun avait 10 mots, on était 5, le reste c'était du geste, du mouvement, de la rencontre. Les mots, tirés de Racine, étaient : les dieux, eux, le ciel. Chaque fois le groupe se formait et les individus du groupe intégraient le mot avec une intention, un sentiment, une émotion et puis l'exprimaient par le corps. C'était un spectacle engageant le corps, l'esprit et l'émotion, assez interpellant⁶. Il y a eu beaucoup de psychologues qui sont venus voir notre spectacle. On est allé à l'École nationale supérieure de cinéma, télévision et théâtre Leon-Schiller de Łódź, en Pologne, et on a joué dans une école devant des personnes qui avaient vécu les camps de concentration. Après le spectacle, ces personnes sont venues nous embrasser nous disant qu'ils avaient vécu une espèce d'incarnation des moments qu'ils avaient vécus dans les camps, mais nous on n'y était pour rien.

TOUTE UNE DÉMARCHE : FAIRE DU THÉÂTRE POUR, AVEC ET AU TRAVERS DE GENS

En 68, au Théâtre de la Communauté, il y a eu un clash entre la vision de Henri Chanal et celle de Roger Dehaybe. L'un soutenait qu'on devait faire du Mudra et l'autre soutenait qu'on devait faire du théâtre à contenu politique explicite et aller au Centre Culturel de Seraing. Il faut dire que la majorité socialiste de l'époque voulait faire venir la population vers les Centres Culturels pour des spectacles pédagogiques et politiques. Malheureusement ça n'a pas marché ! Ni avec Henri Chanal, qui n'est pas resté, ni avec la population de Seraing qui n'a pas voulu venir au Centre Culturel.

Notre dernier spectacle de politique explicite au Centre Culturel était un spectacle ouvrier d'un anglais qui racontait les problèmes d'un délégué syndical, de la probité par rapport à l'action politique, la vie de

famille⁷... Il avait été très bien accueilli par la presse théâtrale, mais il n'y avait pas un Sérésien qui était venu voir une des quatre représentations. C'est là qu'on s'est dit, comme Lagardère : « si tu ne viens pas à Lagardère, Lagardère ira à toi ». Puisqu'ils ne viennent pas au Centre Culturel, on ira chez eux ! Et la démarche a commencé par cette volonté très concrète. Alors, on a été là où les gens de Seraing se réunissaient : dans les quartiers, les usines, au syndicat, dans les arrière-salles des cafés...

Parmi les choses que Roger Dehaybe a faites sur le plan politique et social, l'idée de **rencontrer les gens là où ils sont** a marqué un tournant dans notre pratique. Depuis lors, je parle souvent de l'aspect scénographique de la rencontre. Le lieu de la rencontre est très important. Ces réflexions, ces rencontres ont abouti à un spectacle de 45 minutes, *Ainsi va le monde*, avec comme seul dispositif scénique des cubes de 50 sur 50 sur 50 qui nous permettaient d'être un petit peu plus haut quand on était sur les cubes et d'être vus par les gens autour de nous, mais surtout d'être mobiles. On était quatre avec deux spots de 500 watts, parce que si on en mettait plus les plombs sautaient, et on a dit des textes de Brecht, de Prévert, de Céline dont le schéma commun était l'exploitation de l'homme par l'homme. Jusqu'en 1983, j'ai donc participé à la création d'une dizaine de spectacles comme cela. J'ai fait des spectacles où j'étais acteur, j'ai fait des spectacles où j'étais metteur en scène... J'ai travaillé avec toutes sortes de publics.

CB : Donc vous avez gardé, de ces années-là, l'importance de l'éducation formelle et d'une pédagogie plutôt active et appliquée, et d'un point de vue théâtral, vous avez pris conscience de l'importance de considérer le lieu où jouer, où rencontrer les gens, ce lieu qui

n'est jamais neutre politiquement et vous avez mis au centre de votre démarche le fait d'aller vers les gens, d'aller là où ils sont. Ce qui a été et reste une des caractéristiques essentielles du théâtre action. Avez-vous été marqué par autre chose ?

JHD : Il y a le *faire faire du théâtre*, c'est le concept que les Anglais exprimaient bien *to make theatre for, with and by people*, pour, avec et à travers les gens. Être avec eux parce qu'on joue pour eux, être avec eux parce qu'ils jouent avec nous. Il y a cette autonomie de création qu'ils ont et que nous avons. Ils sont *empreints* de nous et ce *by* c'est une petite chipoterie qui veut dire à travers, par le biais de... difficile de le traduire. Notamment, j'animais des ateliers de prise de parole surtout avec la CSC (qui nous demandait de venir donner l'envie de prendre la parole à leurs délégués qui étaient un peu démunis). La question qui revenait souvent était : « comment je donne sens à mon action syndicale ? ». Et donc on avait mis en place des formations de prise de parole. J'y ai appliqué des choses très techniques que j'avais apprises dans le *Speech* (art oratoire) lors mon séjour aux USA et au Canada. Par exemple, pour un avocat, comment bien intégrer la durée autorisée de prise de parole, comment se mettre par rapport à celui qu'il défend, quel positionnement, quelle attitude, quel timbre de la voix, quelle construction du discours... **C'était vraiment du « by », le jeu se faisait au travers des syndicalistes. On jouait avec eux et, en même temps, on les faisait jouer.**

Puis tout ce qu'on avait vécu dans ces animations nous servait quand on faisait nos spectacles. Là, on était dans le « pour », jouer pour et notamment pour des syndicalistes. On pouvait mieux comprendre ce public. On se

disait : « ça on ne peut pas, ça n'a pas de sens, ça ne va pas passer ». Et aussi, en débriefant après les spectacles, on se disait régulièrement « que le message n'était pas passé » parce qu'on avait été trop dans le théâtre, trop original par l'esthétique et le propos. On n'avait pas su faire résonner quelque chose chez la personne à qui on s'adressait. Et là, c'était le « for » qui avait été mis à mal. À l'inverse, pour illustrer une bonne mise en pratique du « by », je repense à une des premières représentations de *Ainsi va le monde*, dans une arrière-salle de café, rue Ferdinand Nicolay à Ougrée. C'était une petite salle où des métallos de la FGTB se réunissaient, après les visites touristiques en URSS, parce qu'ils étaient communistes, pour voir leurs films en super 8. Il y avait notamment des délégués syndicaux.

Nous, on a été mettre nos cubes là-bas et on a joué. La salle était de 8m/8m, il y avait une cinquantaine de personnes et les cubes étaient à 50 cm des chaises. J'étais sur mon cube en train de dire : « Mère, il s'agit de ton enfant à toi, ne me permets pas cela » (extrait de Bertolt Brecht). Bon, au conservatoire on nous dit de parler aux murs, de regarder au loin au-dessus des têtes du public, à l'horizon, quand tu es à 50 cm de ton public c'est difficile de regarder au-dessus de sa tête et le vieux réflexe de politesse revient : on regarde les gens avec qui on parle. Mon regard est descendu et je suis tombé sur le regard du gars qui était devant moi et, à ce moment-là, ça a été le bouleversement total.

⁶ Le logos tragique : « l'action y tend à la nullité, au profit d'une parole démesurée »

⁷ Junon et le Paon, Sean O'Casey, Mise en scène : Jean-Pierre Willemaers.

Tu ne dis plus Brecht, tu dis Brecht à ce gars et il faut aller rechercher quelque chose d'autre que la bonne orthophonie, la bonne mémoire, la bonne articulation pour continuer à lui dire : « mère il s'agit de ton enfant... ». Sinon tu n'y arrives plus. Un comédien animateur qui a la chance d'aller là où les gens sont, doit savoir qu'à un moment donné, il faudra prendre en compte le regard de l'autre, le corps de l'autre, sinon le don ne se fera pas. Et cette expérience, j'ai pu la transformer ensuite en un moment de pédagogie.

LIMITES DE L'APPRENTISSAGE PAR LES PAIRS : LA TROUPE NE PEUT PAS ÊTRE SON PROPRE PÉDAGOGUE

J'ai quitté le Théâtre de la Communauté quand j'ai été nommé inspecteur de l'enseignement artistique. J'étais alors prof et inspecteur, je n'avais plus le temps et puis je n'avais plus ma place au sein de la compagnie. Il y a un moment donné où l'âge fait les générations. Une rupture s'est faite dans la troupe. Je me suis mis en dialectique interpersonnelle, il y a 40 ans. **Aujourd'hui, j'ai des difficultés à m'enthousiasmer pour quelque chose qui n'est pas dans ma dynamique et les jeunes, ça les emmerde d'avoir un vieux con qui radote.** C'est un problème qui me fait dire qu'il faut une école.

À l'intérieur de la troupe, devenir formateur ce n'est pas possible, on ne peut pas être à la fois pédagogue et partager la scène, être dans la création, mais dans une école on peut. C'est con de voir des gens de 25 ans à la fois réussir tout ce qu'ils portent en eux et rater parce qu'il y a des choses qu'ils n'ont pas encore en eux. Or ce serait tellement simple qu'on puisse y faire attention.

C'est de l'ordre de ce qu'on disait dans la formation pour les syndicalistes, je me souviens quand on leur disait : « si tu commences à parler à une assemblée, monte sur une chaise, fais-toi voir ». C'était inimaginable le nombre d'assemblées auxquelles nous assistions et où il y en avait un qui causait même au micro devant 100 personnes alors qu'on ne le voyait presque pas. Et donc après 5 minutes ceux qui ne voyaient rien n'écoutaient plus et parlaient entre eux. On leur disait : « monte sur une chaise ! ». Ça a l'air tout con, mais ça ne va pas de soi.

Bref, la troupe ne peut pas être son propre pédagogue ! **La pédagogie, l'enseignement nécessitent de prendre des distances et du temps ! Or le temps et la distance, c'est ce qu'on n'a pas et ce qu'on ne peut pas faire dans une troupe.** Le problème avec les troupes de théâtre action est qu'on est tout le temps avec le nez sur le guidon, parce qu'il y a cinquante mille trucs qui ne vont pas et qu'il faut régler. Dans cet esprit, je pense qu'il est nécessaire — et c'est une conviction politique — de créer un autre espace-temps uniquement dédié à la formation.

CB : Vous mettez donc en avant les limites de l'apprentissage par les pairs à l'intérieur d'une entité où on devrait avoir plusieurs rôles distincts.

JD : Exactement.

POSTURE DU PRATICIEN RÉFLEXIF : AVOIR UN ESPACE-TEMPS PÉDAGOGIQUE HORS CRÉATION

CB : Et que pensez-vous du compagnonnage ?

JD : À l'inverse de l'apprentissage par les pairs, le compagnonnage est important comme le tutorat. Le compagnonnage, c'est ce qu'on fait quand il y a une institution. Les compagnons c'est drôlement institué. La formation en compagnonnage se fait avec un cadre institutionnel très fort, avec des grades, avec des épreuves, avec un jury. Ce n'est pas marcher à côté de l'autre et essayer de faire comme lui. Le tutorat est important aussi, mais pas dans la création, pas à l'intérieur de la troupe. Le tutorat marche pour l'école, quand tu es dédié uniquement à apprendre à quelqu'un ce que tu as appris. C'est ce qui est repris dans **une posture de praticien réflexif : quand j'ai mis quelque chose en moi et que je l'exprime, je le reconnais une seconde fois.** Parce que pour l'exprimer il faut que j'en maîtrise des aspects dont je n'avais pas nécessairement conscience au moment où je les ai acquis. De même, quand je mets en pratique des acquis sur un ouvrage, si je me mets à verbaliser ce que je fais, je me mets à le réentendre, mais à le réentendre à travers une réalité que je suis en train de pratiquer qui est autre chose que la théorie. C'est une dialectique de la pratique.

Donc je crois beaucoup au compagnonnage et au tutorat, mais inscrits dans une institution qui serait dédiée à la pédagogie, tout en gardant un lien avec la pratique, bien sûr, mais qui ne saurait se confondre avec la troupe. À l'inverse, si tu crois à la formation sur le tas, il faut te dire et accepter que tu auras en face de toi des vieux cons qui radotent, autrement dit, des profs qui ont 40 ans de carrière parce que, si tu dois refaire le monde pour le maîtriser, ça prend du temps, il n'y a rien à faire.

De plus, ce qui m'est toujours apparu comme évident c'est que **les bons artistes ne sont pas nécessairement de bons pédagogues.** Ils ne seront bons pédagogues que lorsqu'ils pratiqueront et se formeront à la pédagogie dans un lieu dédié à la pédagogie. Je pense notamment que ce n'est pas la même chose d'être metteur en scène et pédagogue du théâtre. Il ne faut pas mêler l'indication d'interprétation du metteur en scène à un acteur avec l'idée de le faire progresser dans ses compétences. Ne serait-ce que parce que l'indication d'un travail d'interprétation, soi-disant pour faire progresser l'acteur, est toujours une indication qui enferme dans un moment, avec un sens particulier, alors que la formation de l'artiste doit être quelque chose qui ouvre tout le temps, qui travaille sur le potentiel et pas sur le résultat, qui doit laisser l'élève maître du résultat. **Le prof gère le potentiel et amène l'élève dans un état d'expression nécessaire qui met en jeu des choses que l'élève n'aurait pas mises en jeu de lui-même.** C'est là le rôle du prof : mettre l'élève dans des conditions telles que, tout à coup, il doit aller chercher quelque chose et va être demandeur, vu qu'il ne l'a jamais fait et qu'il ne sait pas comment on fait. On lui donne des moyens de le faire.

Par exemple, quand on dit à l'acteur de parler au fond de la salle pour dire « je t'aime » à sa femme qui est à 50 cm lui, il ne va pas crier je t'aime. Mais quand il est sur la scène et qu'il parle au public, il faut qu'il arrive à dire je t'aime à une bonne femme qui est à 50 cm alors que, objectivement il doit être entendu par le public qui est à 20 m. C'est un truc que tu n'apprends pas sur le tas, parce que tu ne peux pas avoir en même temps conscience de ta partenaire et du public ou alors, quand tu arrives à en avoir conscience, ça a pris un temps fou. Par contre, si tu travailles avec ton maître dans la classe, on va pouvoir te recadrer, t'expliquer et puis tu pourras le mettre en

pratique. Dans la classe tu parles au mur, donc tu n'y arrives pas. Ainsi, je pense que l'école ne peut pas se passer du terrain.

CB : Si je reprends la phrase : l'école ne peut pas se passer du terrain, il me semble que l'inverse est aussi ce que vous défendez, le terrain ne peut pas se passer de l'école, non plus ?

JHD : Oui, si le terrain veut accueillir des jeunes, il ne faut pas que ces jeunes viennent en totale ignorance. C'est intéressant que les troupes engagent des gens qui ont développé des compétences nouvelles, inconnues par le terrain, qu'ils ont été chercher ailleurs parce qu'il y a alors une réelle dialectique du renouveau. **L'école ne peut pas se passer du terrain parce qu'il faut qu'elle ait du sens.** Les apprenants doivent comprendre à quoi servent leurs apprentissages concrètement. Si j'apprends à rentrer en scène, je dois comprendre pourquoi rentrer en scène : pour montrer mon cul ou pour être entendu ?

CB : Dans votre parcours il y a donc eu des allers/retours entre le terrain et toute une série d'apprentissages que l'on peut rattacher à une approche plus théorique formalisée dans les établissements pédagogiques comme les écoles, les stages, les universités... On peut qualifier cette démarche d'itérative. N'est-ce pas aussi ça qui peut être transmis dans une formation au théâtre appliqué ? La démarche qui invite le praticien à pouvoir,

régulièrement, questionner les expérimentations qu'il est en train de vivre et pouvoir revenir à des choses plus théoriques, à pouvoir voir une articulation entre les expériences et le terrain ? N'est-ce pas aussi caractéristique de cette posture du praticien réflexif ?

JHD : Bien sûr et, d'une certaine manière, j'ai incarné cette posture au conservatoire. Il faut dire que ma responsabilité comme prof au conservatoire reposait sur le fait que j'ai été nommé par des gens qui ont mis sur moi je ne sais pas quel sens, mais ce n'était pas « comme avant »... Le fait que « j'ai été fait prof » à vingt-cinq ans au Conservatoire de Liège dans une démarche qui n'avait rien d'académique, voulait dire que l'école n'était pas condamnée à la tradition. Il y avait de la place pour l'expérimentation et le doute. J'en étais un exemple.

En plus, avec mes collègues on a inventé la *session expérimentale*⁸, on faisait venir l'Actor Studio, le Berliner Ensemble. Ainsi, on a vécu des moments à Liège qui montraient qu'on n'était pas condamné à des « ce n'est pas comme ça qu'on joue Molière » ou « ce n'est pas comme ça qu'on dit Baudelaire » qu'on disait à Bruxelles et à Mons ou à l'inverse à des « il faut que ce soit d'une originalité absolue » comme à l'INSAS, fin des années 60. **On pouvait se trouver dans une relation de formation qui intégrait la création.** Mais ça ne valait pas la Central School of London...

LA CENTRAL SCHOOL OF LONDON : UN EXEMPLE À SUIVRE

La Central School of London est pour moi exemplaire en matière d'enseignement pour le théâtre appliqué. Pour vous planter le décor, la Central School of London, c'est une des plus vieilles écoles académiques de théâtre en Grande-Bretagne. Elle est devenue royale parce qu'elle a passé les cinquante ans d'existence. C'est-à-dire que la tradition est présente dans les murs, mais elle côtoie et intègre l'*applied theatre*, qu'on peut traduire par le *théâtre appliqué* destiné à l'animation théâtrale.

La configuration de la Central School est pour moi exemplaire à plusieurs niveaux. Donc, le premier élément à souligner est que **l'enseignement du théâtre académique comporte l'*applied theatre*.** Dans ce sens, la structure même de l'école supérieure en théâtre en Angleterre comporte autre chose que le travail de l'acteur, il reconnaît les compétences d'animation. Bien sûr, les gens de théâtre classique travaillent les grands rôles, mais en parallèle, les futurs comédiens animateurs reçoivent leurs cours de *théâtre appliqué*.

Dans la Central School, il y a toutes les disciplines liées au théâtre : accessoiriste, montage décor, costumes, même musique. Ils se trouvent tous dans le même bâtiment, entre les mêmes murs, les mêmes classes, les mêmes auditoriums. La grande tradition comporte les comédiens animateurs. On n'en a pas fait une école à part. **On a considéré que le mot théâtre comportait l'*applied theatre*.** Cela crée une dialectique et les murs tombent !

Dans ce sens, nous ne sommes pas loin de ce qui est proposé au conservatoire de Mons pour le bachelier en marionnette. L'école des arts de Mons comporte des

sections musique, beaux-arts et théâtre. Le bachelier en marionnettes se base sur une collaboration entre les beaux-arts et le théâtre. Mais la grande école anglo-saxonne est plus proche de ce que nos universitaires font, c'est-à-dire que le prof n'est pas le seul à donner la nourriture pédagogique aux étudiants. Ils ont notamment accès à un grand centre de documentation. C'est un endroit physique important de l'école qui joue un rôle majeur dans ce dialogue entre les disciplines. À la Central School, le grand centre de documentation est un bâtiment de plus de cinq cents mètres carrés avec des loges, des espaces pour les rencontres, des espaces pour les livres, avec des ordinateurs. C'est un lieu de rencontre où les étudiants qui étudient Shakespeare croisent les étudiants qui sont en animation dans les prisons.

Un deuxième élément à remarquer est que depuis quelques années, toutes les écoles des arts, en Angleterre, sont dans une relation pédagogique et institutionnelle avec une université. **À la Central School, certains cours se donnent à l'université.** Ces cours font partie d'un autre cursus universitaire que les étudiants de la Central School peuvent prendre en option. Ainsi, ils ont le choix entre des cours d'anthropologie culturelle, de sociologie, de dynamique de groupe... et les profs d'université sont capables d'intégrer ces étudiants qui viennent avec des intentions professionnelles différentes par rapport à leurs étudiants du cursus principal. Ainsi, la relation institutionnelle avec l'université telle que mise en place à la Central School est une vraie collaboration, pas une subordination dans une relation de concurrence.

⁸ La Session expérimentale d'art dramatique a été créée en 1970 au Conservatoire royal de Liège par René Hainaux et Max Parfondry.

La relation aux institutions d'enseignement supérieur permet aux étudiants d'aborder des contenus théoriques et d'entrer aussi dans une démarche spéculative. Dans les écoles d'art, on te fait faire des tableaux, on te fait jouer des morceaux, on te fait faire des mises en scène, mais il n'y a pas un moment de spéculation, une pause pour mener une longue réflexion derrière. À l'université, si ! Il y a de la recherche dans les méthodologies. Tu peux trouver rébarbatif ce qu'on dit à l'université, mais d'avoir vu comment on étalonnait un test, à l'époque où j'ai fait la psycho, avec toutes les précautions qu'on prenait quand on posait une question, aujourd'hui quand j'entends les journalistes faire du micro-trottoir, je me dis qu'ils feraient bien d'aller prendre des cours élémentaires... Ce type d'attitudes, de comportements basés sur la réflexion, l'intellectualisation, on ne les trouve pas dans une école d'art. Or, quand Nancy Delhalle⁹ me parle de Pierre Bourdieu¹⁰, je dis qu'elle a raison. En Belgique, on n'y est pas encore. Et je ne dis pas que la difficulté vient des Universités, je pense qu'elle vient des écoles d'Art. Mais ça commence à venir.

Troisièmement, **la relation au terrain est essentielle** et ils l'ont bien compris à la Central School. Dès la première année de bachelier, les élèves doivent aller sur le terrain : « je vais voir ce qu'il faut aux gens, je vais voir où sont les gens ». C'est comme des stages d'observation, de compagnonnage et de responsabilité.

La Central School a effectivement une relation au terrain. **Il y a une dialectique entre les gens du terrain qui viennent à l'école rencontrer les élèves et les élèves qui vont accompagner et travailler avec le terrain.** Il y a une collaboration entre deux entités, mais il n'y a pas de confusion institutionnelle. On distingue clairement le dispositif et le fonctionnement qui s'appelle *école* et le dispositif et le fonctionnement de la *troupe*.

Ce qu'a mis en place le Théâtre National de Strasbourg a aussi été un exemple historique dans le genre. Il y avait l'école, d'une part, et le théâtre d'application, d'autre part. C'était comme les stages dans les sections de formation des maîtres, on ne peut pas former un maître sans aller sur le terrain.

Donc, dans les éléments remarquables de la Central School, je pointe premièrement le fait que c'est une vraie école dans le sens académique et universel du terme où l'*applied theatre* est reconnu ; deuxièmement, l'importance des collaborations avec les universités ; troisièmement, la relation au terrain. Cela forme une triangulation qui est devenue ma profession de foi et pour le moment je n'en vois pas d'autres. La société doit reconnaître ce triangle avec une certification.

ENSEIGNER LE THÉÂTRE ACTION : VERS UNE FORMATION QUI RECONNAISSE LES SPÉCIFICITÉS DE LA DÉMARCHE

Aujourd'hui, je ne conçois pas que le Théâtre pour l'enfance et la jeunesse et le Théâtre Action ne se retrouvent pas dans les institutions où on enseigne le théâtre ! Ça n'a pas de sens ! Ce sont à mes yeux les deux parts les plus belles, les plus importantes et les plus significatives du travail et de la profession du théâtre en Fédération Wallonie-Bruxelles. Je pense qu'on se prive d'un endroit fait pour enseigner les spécificités de ces deux types d'activités.

Pourtant, nous ne sommes plus dans une situation de guérilla pour la reconnaissance. Aujourd'hui, le théâtre action a une existence budgétaire qui est quand même évidente et importante, transcendante. Internationalement, cette existence budgétaire est originale. Je ne connais pas

beaucoup de pays où l'on soutient avec l'argent public des compagnies de théâtre en leur disant : « soyez des lieux de contestation, des lieux de réflexion sociologique et politique ! ». Or en Belgique, on le fait, également avec les Centres culturels. Alors, pourquoi sommes-nous encore à épauler les nouveaux comédiens animateurs avec des moyens de rebouteurs ? On doit exiger les moyens les plus normaux pour l'enseignement supérieur !

Lorsque je suis devenu inspecteur, j'ai voulu aussi amener le changement. Des gens de la musique me disaient : « Jean, tu ne nous aimes pas », parce que je voulais créer une section propre aux arts de la parole et du théâtre avec une réglementation des études, etc. Ça me paraissait quand même légitime. Ils n'admettaient pas que le théâtre quitte le giron de la musique.

Le statut de l'acteur, on l'aura quand il y aura un métier qui sera défini. Tous les métiers font l'objet d'un enseignement. On pourra établir des correspondances avec une évaluation des compétences acquises, par un établissement d'enseignement. Car la certification par reconnaissance de compétences acquises en dehors de l'école se fait par rapport à l'existence d'une compétence acquise dans l'enseignement. Un diplôme pourrait aider à la mise en place d'un statut, qui pourrait aider aussi à la reconnaissance pécuniaire des pratiques théâtrales non académiques.

Même au Théâtre de la Communauté, on a eu des questions éthiques autour de la rémunération des interventions. Par exemple, comment payer un cachet pour un travail d'animation avant le spectacle ? Si le métier était reconnu, on aurait pu faire valoir les tarifs en fonction d'un paiement du travail réel. Même quand on nous demande de faire le bilan sur les spectacles joués. Si on a fait par exemple huit rencontres en matinée et une représentation

du spectacle, sur les papiers du ministère il sera noté uniquement le spectacle. Et donc on écrit un spectacle. Mais ça ne correspond pas à la réalité. Alors, évidemment, le changement pourrait venir du politique. Il faut un grand travail politique ! Mais si on attend que les partis mènent cette réflexion... ils ne le feront pas d'initiative et sans doute, l'institut Emile Vandervelde¹¹ non plus.

C'est une décision éminemment politique, comme dans les années 60 quand il y a eu une volonté de faire exister l'idée de Marcel Hicter affirmant : « que le patrimoine artistique appartenait à tous les citoyens et il fallait mettre les citoyens dans une situation de création de patrimoine ». Ça, c'était politique ! Marcel Hicter était un homme de culture qui a convaincu les acteurs du monde politique de mettre en place le socioculturel en Communauté française (à l'époque). C'était exceptionnel ! Ça a permis notamment la création des Centres culturels qui sont des lieux de réflexion, de création et d'animation. Et parallèlement, il y a eu la subvention du Théâtre action. Il a porté l'idée de la *démocratie culturelle* ! La démocratisation de la culture, c'est bien, mais **il faut défendre la démocratie culturelle : c'est le chapeau de toute ma réflexion et de toute ma pensée.**

⁹ Professeure, Faculté de Philosophie et Lettres, Département médias, culture et communication, Histoire et analyse du théâtre, Université de Liège.

¹⁰ Pierre Bourdieu (1992-2002), sociologue français, a travaillé sur les mécanismes de reproduction du pouvoir à travers notamment leurs aspects symboliques et culturels.

¹¹ Centre d'étude du parti socialiste belge [ndlr]

LA DÉMOCRATIE CULTURELLE : LE MODÈLE INCONTOURNABLE

Extrait — Céline Romainville, DÉMOCRATIE CULTURELLE & DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE — Premier panorama de leurs usages dans la littérature francophone relative aux politiques culturelles (1960/2010), in Repères, 4-5, p. 13.

La démocratie culturelle entendrait «[...] assurer une reconnaissance des productions culturelles populaires ou minoritaires face à des standards culturels qui étaient considérés comme liés aux classes dominantes, contribuant ainsi à la reproduction des inégalités sociales»*.

Elle se donnerait pour objectif de « confier aux acteurs eux-mêmes leur destin culturel »*, entraînant forcément l'ouverture des politiques culturelles à une pluralité d'acteurs dans la participation à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques culturelles.**

Selon Hugues Dumont*, la démocratie culturelle était contenue en germe dans la politique de la jeunesse mise en place dès les années cinquante. En effet, dans le secteur de la jeunesse, « [l']objectif poursuivi est de former non plus des hommes qui auraient bien assimilé une culture extérieure à eux, mais des citoyens actifs capables de comprendre leur situation dans le monde et d'agir sur elle en créant et en s'exprimant eux-mêmes ».**

En Belgique francophone l'essor de cette nouvelle politique est intimement lié à la personnalité de Marcel Hicter. Celui-ci, chargé dès 1946 de mettre en place le service de la jeunesse, devient directeur général de la jeunesse et des loisirs au sein de l'administration du ministère de la culture, en 1963. Son objectif sera de mettre en place une « stratégie volontariste » poursuivant « une plus forte autonomisation des politiques culturelles par rapport aux politiques artistiques [...] et d'éducation [...] ».

* Jean-Louis Genard, Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique : Fondement, enjeux et défis, in Claudine Audet et Diane Saint-Pierre (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010, p. 184.

** Vincent de Coorebyter, Les centres culturels de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, CRISP, 1988, p. 49.

*** Hugues Dumont, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », in « Profils de la création », Boris Libois, Alain Strowel (dir.), Bruxelles (Belgique), Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1997, p. 201.

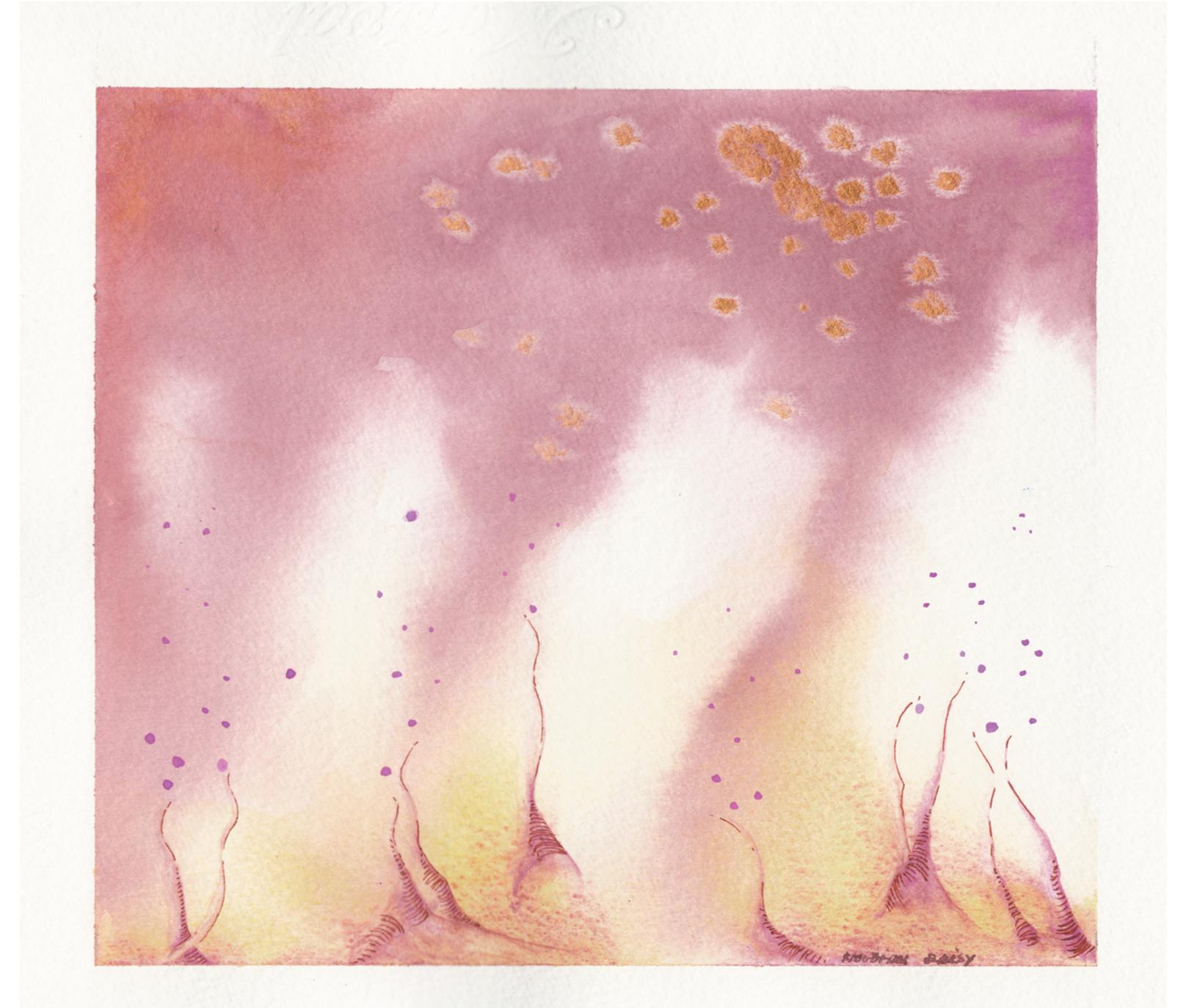
Tout ça ce n'est pas étranger à l'idée qu'il faut un papier qui définisse le métier. **Ce combat est en moi quand je dis qu'il faut une école. Il s'agit de reconnaître les spécificités du Théâtre Action. Tout le reste n'a pas de sens sans le diplôme.** Ce que je défends c'est très concret et j'ai une position très syndicaliste.

La triangulation dont je parlais juste avant (reconnaitre le théâtre appliqué au côté du théâtre classique, faire des liens avec les universités et être en relation avec le terrain), tout cela n'a pas de sens s'il n'y a pas de diplôme. Mais comment amener à l'existence d'un bachelier en théâtre action, en Belgique ? Je n'ai pas de chemin, je ne le connais pas, pas encore... Mon vœu, c'est qu'on mette ça en réflexion.

LATITUDE

LE TRAVAIL DE L'ARTISTE SUR SOI-MÊME

Où le théâtre permet de donner à voir, par l'acteur en action, une forme organique à la fois création et redécouverte de ce qui lui préexiste, hors de tout schéma de formation, libre et fluide comme un fleuve, mais qui a besoin du cadre de ses berges pour tracer son chemin jusqu'à la mer.



Le paradigme appelé *humanisme* touche vraisemblablement à sa fin.

L'urgence climatique, la crise des idéaux démocratiques, l'effondrement des écosystèmes, ou encore l'épuisement progressif des ressources énergétiques — ainsi que l'éclatement d'une épidémie capable de paralyser la quasi-totalité de nos sociétés — sont autant de signaux d'obsolescence de ce paradigme. Notre espèce est clairement en danger, et ses chances d'avoir un intérêt quelconque dans les siècles à venir se réduisent jour après jour. Même le progrès de la science, après des années de rêves, semble représenter dans l'imaginaire collectif plus une menace qu'une promesse. Dans ce contexte, il est difficile de vouloir se concentrer sur l'humain.

Pourtant nous sommes là. Et avec nous, la possibilité d'interroger à nouveau la place que l'humain peut et doit avoir sur cette planète. Tout nous invite à revoir la centralité de la question humaine, corriger nos idées sur les relations existantes entre espèces, entre genres ainsi que notre rapport aux milieux. Cette réflexion est urgente : ne serait-il pas temps de retrouver *en nous* cette autre intelligence — propre à la plante, au mollusque, à l'animal — qui sous-tend le vivant dans toutes ses formes ?

Pour ma part, j'ai découvert l'existence de cette autre intelligence au théâtre. Paradoxalement, c'est en travaillant dans une boîte noire, sans fenêtres, éloigné de tout ce qu'on pourrait associer à la « nature » que j'ai pu expérimenter ce que Constantin Stanislavski et Jerzy Grotowski ont appelé l'*organicité*.

De quoi s'agit-il ? L'*organicité* est le courant vital qui coule sous la peau, le flux de nos impulsions, la continuité de l'élan. « Organique » ne signifie pas « naturel » — car derrière ce dernier mot se cachent bien souvent des projections artificielles, voire nos habitudes acquises par l'apprentissage. Au contraire, l'*organicité* est une forme d'intelligence lymphatique qui fait jaillir le mouvement bien avant que la raison puisse intervenir, commenter, ou donner son aval.

Quand un être humain se connecte au courant organique, son attitude change. Ce n'est plus le mental qui dirige, et le corps qui obéit : intuition et action ne font qu'une. Souvent l'acteur — c'est à dire : l'être humain en action — est le premier à en être étonné. Quelque chose d'inconnu lui est révélé : il s'aperçoit d'être entier, tout en étant en relation aux autres. Pas dans le contrôle, mais au service de ce qui est là. La prise de décision se déploie à une vitesse qui n'est pas celle de la réflexion, mais celle d'un animal en éveil.

Cette expérience vivante, tangible, a un goût nouveau : c'est moi, et en même temps c'est autre chose. L'acteur ne cherche plus à exprimer quelque chose, il est. Et ce simple phénomène porte avec soi une certaine couleur émotionnelle. Exactement comme le chant d'un oiseau ou les vagues de l'océan, dont la présence peut nous toucher, nous émouvoir ou nous faire rêver. Alors on peut légitimement se demander : cette forme d'intelligence, peu stimulée dans notre culture, fait-elle partie d'un domaine invisible de la puissance humaine au contact avec son vivant ? Si oui, comment nous éduquer à la reconnaître, la convoquer au plateau, la rendre agissante ?

III

Rien de tout cela ne peut être assimilé à un processus de formation. Le mot « formation » sous-tend implicitement l'apprentissage d'un savoir-faire, l'acquisition de compétences, et l'adéquation des différentes expériences humaines à un modèle unique jugé « juste ». Non, il s'agit plutôt d'une opération que l'être humain pratique sur soi-même par *voie négative*. De mon point de vue, la recherche au plateau est indissociable de cette « sculpture du vivant » qui exige l'effacement du superflu, et l'élimination de tout ce qui empêche l'accomplissement d'une action organique.

Aussi, il n'est pas question d'une relation verticale entre deux personnes — une qui sait, l'autre qui ne sait pas — mais d'un geste de dépouillement, de découverte, qui ne peut se faire qu'ensemble — de préférence en groupe, au minimum à deux. Au théâtre je peux découvrir moi-même (et donc connaître qui je suis) si j'accepte de m'ouvrir à l'autre pour ce qu'il est, dans sa vraie nature. C'est une rencontre, un don.

Je me permets de le répéter : « acteur » n'est pas une notion genrée. J'appelle « acteur » tout être humain *en action*. Cela n'a rien à voir avec le fait d'interpréter un personnage, imiter, ou représenter quelque chose. Rien de tout cela. Agir veut dire accomplir un acte. Un acte qui peut être concret et symbolique à fois — c'est à dire agissant sur un plan différent et distinct de la réalité productive de tous les jours. « Acteur » est donc l'être humain capable de renoncer à ses idées, à l'emprise du mental, pour s'ouvrir à une réalité inconnue — et ce, à travers une action. Comment y parvenir ? Comment dévoiler cette autre nature qui est à la fois la manifestation de sa force et de sa vulnérabilité ?

IV

L'image qui m'a accompagné tout le long de cette recherche est celle de la cymatique. Cette technique créée à la fin du XVII^e siècle par le physicien allemand Ernst Chladni — considéré comme le père de l'acoustique moderne — permet de visualiser les vibrations acoustiques sur une surface plane.

Sur un plateau est déposé du sable fin, et la vibration obtenue par le frottement d'un archet crée des figures géométriques. En modulant l'intensité de la vibration, les figures géométriques se modifient — car le sable se dépose à l'endroit où le plateau ne vibre pas. D'ailleurs, les similitudes entre les figures de Chladni et la morphologie du vivant sont frappantes : on peut retrouver les mêmes formes chez un fossile, une carapace de tortue ou une fleur de nénuphar. Cela nous invite à prendre en considération l'existence d'une réalité invisible, objective, donnant forme au visible : une certaine vibration produit toujours une certaine forme, alors qu'une autre vibration en produira une autre.

Au théâtre, le mot « invisible » peut signifier plusieurs choses à la fois : avant tout ce qui n'est pas visible — par distraction, obstacle, myopie, ou bien ne rentrant pas dans le spectre électromagnétique de l'ultraviolet à l'infrarouge ; mais cela indique également notre monde intérieur composé d'émotions, désirs, fantaisies, etc. Or, du fait que la réalité de l'humain soit infiniment plus complexe que du sable sur un plateau, toucher l'organicité nécessite un cadre. Cela ne peut se faire qu'à l'intérieur d'une discipline minutieusement pensée pour l'émergence de cet inconnu.

V

L'acte théâtral — tout comme la cymatique — rend visible l'invisible. L'artiste qui travaille avec l'organicité sait que la matière première de l'œuvre demeure insaisissable, car on ne peut jamais la définir ou la nommer. Impossible de la figer. Cela veut dire que ni le metteur en scène ni l'acteur ne doivent se permettre de manipuler ce qui apparaît pour le rendre plaisant, efficace ou spectaculaire.

En restant dans la métaphore, on pourrait dire que le metteur en scène est l'archet qui touche le plateau, et le sable est la matière humaine présente dans l'espace. Mais quoi penser des formes géométriques ? Quelles lois se manifestent au travers du comportement organique ? Notre recherche laisse entendre qu'il s'agirait de mémoires, archétypes, structures nous reliant à d'autres niveaux de conscience. Si on se fie aux témoignages des acteurs, on touche là à quelque chose de « sacré ».

En tout cas, ce qui nous intéresse ici est le constat d'un changement radical : l'être humain qui agit organiquement est *de facto* plus ancré et plus ouvert aux autres, plus sensible et plus lucide à la fois. Il ressent le mouvement de la vie avec la même immédiateté d'une algue ou d'un poisson. Mais attention : nous ne sommes pas dans le mythe opposant une prétendue « sensibilité authentique » à la froide raison cartésienne, ni dans une idéalisation du règne animal ou végétal. Loin de là. Il s'agit plutôt d'une articulation entre le sensible et l'intellectuel, permettant l'alignement de l'ensemble de nos facultés.

VI

C'est tout comme le rapport existant entre les bords d'un fleuve et le courant qui le traverse : un élément renforce l'autre. Il en va de même pour le comportement humain : plus on va dans la direction de l'organicité, plus l'ordre s'impose.

Autrement dit, si on veut révéler la force d'un acteur, il faut lui enlever de l'espace (métaphoriquement parlant). Si on réussit à réduire son champ d'action, sa température intérieure augmente, et de nouvelles formes apparaissent. Mais pour dévoiler sa beauté, il est nécessaire de le laisser exister *organiquement* au-delà de mes projections de metteur en scène, et au-delà de toute volonté de résultat. Je ne dois pas avoir d'intentions sur la personne qui est en face de moi — ceci est primordial.

Tout acte performatif demande la cohabitation de ces deux pôles : d'un côté l'élément chaud, magmatique et vibratile ; de l'autre l'élément architectural, froid, *artificiel* au sens le plus noble du terme. Car sans la structure toute impulsion tendrait au désordre ; et sans un élan vital, la forme ne serait que matière inerte. Une œuvre est toujours le résultat — plus ou moins heureux — de la lutte entre ces deux forces opposées.

Au théâtre, ces deux aspects ne sont pas seulement des ingrédients, mais aussi des portes d'entrée : on peut d'abord ériger les berges de manière rationnelle, et ensuite faire couler l'eau — ou bien laisser couler l'eau, dessinant au sol son propre chemin, et ensuite accompagner ce mouvement par la construction des berges. Cela change radicalement l'expérience et le sens même du mot « apprentissage ». Dans le premier cas, on sait d'entrée à quoi s'attendre, dans le second, nous sommes face à l'inconnu de la sinuosité du parcours.

VII

Depuis un an — suite à une série de tentatives et erreurs venant de mes créations précédentes — j'ai fait le choix de m'engager dans la seconde voie sans compromis. Je travaille depuis à la création d'*Hamlet*, avec des acteurs professionnels et non professionnels ayant eu des expériences dites « psychotiques » (entente de voix, hallucinations, troubles de la personnalité, etc.). L'invisible étant l'axe central de la pièce, il fallait réunir une équipe sensible à ce sujet.

Pour la première fois, j'avance sans attendre un résultat. En salle de répétitions je m'interdis tout langage produisant un effet extérieur : je ne dis pas aux acteurs quoi faire, il n'y pas de signaux de début ou de fin — et ce pour aucun membre de l'équipe artistique et technique. Le plateau n'est pas une cartographie de points de rendez-vous, et il n'y a aucune projection préalable sur la forme finale. Cela va sans dire, les mois de confinement et de mise en arrêt des représentations ont joué pour nous un rôle fondamental : c'est grâce à cet étirement du temps que cette exploration a été possible.

Parmi les conséquences de ce choix, une nouvelle compréhension a émergé : le processus de création est indissociable d'une rééducation de soi-même. Le chemin d'apprentissage est sans fin — et ne peut pas se cantonner au périmètre d'une formation, d'une école ou d'un conservatoire. Créer ne veut rien dire d'autre que *redécouvrir* ce qui est déjà là : laisser émerger ce qui se cache sous le sable, sans forcer, et sans attentes idéologiques ou esthétiques. Il s'agit juste de renouveler — à l'intérieur de soi-même — ce grand chantier de mémoires qui relie toutes les formes du vivant.

Dans cette perspective, ce n'est pas le théâtre qui est nécessaire, mais ce travail particulier qui peut être accompli par un groupe d'êtres humains cherchant honnêtement une source d'organicité. Là se cache une précieuse possibilité.

JUSTINE BERTHOLET
CAROLE SCHILS
FRÉDÉRIQUE LECOMTE
LOÏC WARNOTTE

REGARDS

CHEMINS DE TRAVERSE ? QUELS PARCOURS JUSQU'AU THÉÂTRE ACTION ?

Quatre chemins, parmi d'autres bien sûr. Coup de foudre, rencontres, urgence à dire, militance... ou pas, questionnements... toujours. Des regards aigus et critiques sur le Théâtre (avec un grand T), sur les travers du monde, sur la place qu'on y a et celle qu'on y prend.



Jeune et perdue, me voilà au milieu de tous ces étudiants qui, contrairement à moi, ont trouvé leur voie. C'est dans cet état constant de doute que je continue tant bien que mal. «Il faut un diplôme» m'a-t-on dit. Bon, et bien soit, ce sera «Assistant social», apparemment, j'ai la «fibre». La première année ne m'a pas convaincue, mais je l'ai réussie. C'est en deuxième que mon histoire commence vraiment. Un petit week-end organisé par l'école pour que les étudiants apprennent à se connaître, une «retraite sociale» comme ils disent. Me voilà donc avec mes bagages du week-end à la Marlagne. Super endroit, soit dit en passant : l'air artistique qui y règne me reconforte, mais je ne le sais pas encore. Vient alors le premier soir, on doit assister à un spectacle qui s'appelle «Madame X». Peu intéressée, je me retrouve assise en me disant qu'au pire, je pourrai faire une petite sieste. C'est là, le déclic, le choc, la découverte absolue.

Ce ne sont pas des comédiens professionnels, mais leur authenticité est plus puissante que tout. Ils ont mis leur âme sur scène, et c'est tellement beau. Plusieurs minutes plus tard, après de nombreux échanges, on m'informe que cela s'appelle du «théâtre-action». Le terme me botte, la démarche encore plus. Je prends alors mon courage à deux mains et c'est comme ça que je décroche mon stage à la Compagnie Buissonnière. A partir de là, tout devient une évidence : c'est ÇA que je veux faire. Tous les jours, toute ma vie, j'en suis sûre. Le choix est fait.

J'ai donc continué sur ce chemin : un stage de troisième année chez Alvéole Théâtre, un travail de fin d'étude sur la création collective et la formation créa coll¹ coordonnée par le CTA avec les compagnies de théâtre action. Toutes ces rencontres ont chacune joué un rôle dans ma volonté de pratiquer le métier de comédien-animateur. Je repense à une personne en particulier, que je pourrais appeler «mon modèle du théâtre action». Faire preuve de tellement d'empathie, de bienveillance et de respect envers les autres me redonne foi en l'humain. J'aimerais pouvoir développer autant de valeurs dans ma carrière.

À ce moment-là, le théâtre action devient mon idéal : ça fonctionne, c'est sûr. La réalité de terrain me fera comprendre par la suite que ce n'est pas le cas tout le temps. Des échecs, on en rencontre dans tous les milieux, et le théâtre-action n'échappe pas à la règle. Mais du haut de mes 25 ans, je pense encore que cette pratique peut sauver l'humanité. Bizarrement, le destin fait bien les choses : je commence à chercher du boulot au moment même où le Théâtre du Copion recherche un comédien-animateur. Certains parleront de hasard, mais pas moi. Je comprends aujourd'hui que les opportunités, c'est nous-même qui les créons.

C'est donc toute motivée que je déménage dans le Hainaut pour réaliser mon rêve : créer, jouer, échanger, émotionner, rire, rechercher du sens,... avec l'équipe du Théâtre du Copion.

Depuis 3 ans maintenant, je navigue avec mon équipe, avec les participants aux ateliers, avec les spectateurs et toutes les personnes que je rencontre à travers mon métier. Je navigue, c'est le mot. Comme dirait un de mes collègues, la création collective, c'est comme partir en voyage en bateau. On part du point A pour arriver au point B, et le groupe doit tout faire pour que chaque membre reste à bord. Souvent, on y arrive, parfois, on perd un membre de l'équipage. Ce qui est important, ce n'est pas la réussite ou l'échec, c'est le trajet parcouru tous ensemble. Le parcours, le chemin, voilà le mien. Celui qui a mené une étudiante perdue face à son avenir à celui de comédienne-animatrice en théâtre-action. Aujourd'hui, c'est toujours ma passion, et je suis fière de dire à mon entourage que moi, tous les matins, je me lève pour aller jouer. Ce n'est pas près de s'arrêter, c'est moi qui vous le dis !

JUSTINE

NOTES

¹ Voir rubrique Cré-action, ndlr.

32 Mon chemin vers le théâtre-action.

Au début ça se limitait au théâtre. Cet océan de liberté dont chaque interstice fait l'objet de création, de réinvention. Sous une définition un peu naïve et très utopiste, le théâtre apparaissait comme la forme humaine de la recherche de tous les possibles. Puis il s'est agi de creuser ce que c'était réellement, ici et aujourd'hui, le théâtre. Ses contradictions. Ses nombreuses faces cachées.

«T'es sûre de toi? Comédienne, c'est un peu comme le métier de pute», on m'avait dit. Bon, déjà, c'était gênant, comme remarque, et sans doute très peu documenté sur le sujet, et à mon avis, les travailleuses du sexe se seraient bien passées d'une nouvelle allusion dégradante à leur métier.

Mais passée l'indignation, aujourd'hui je crois que je vois très bien ce que cette personne voulait très maladroitement dire. Tout s'achète, tout se vend, tout se doit d'être rentable et concurrentiel, même toi, même nous, même les mots, les voix, les corps, ce que tu croyais épargné de toute notion de valeur marchande, pour faire partie du jeu doit aussi générer efficacement un profit éphémère, aussi antinomique cela soit-il (en fin de compte, qui donc était

non-essentiel?). Certes on rencontre parfois de la beauté brute, du bou-leversant, quelques rares moments de fulgurance, de cette chose qui nous fait nous sentir ensemble. Parfois on parvient à faire exister l'utopie l'espace d'un instant, et c'est magique.

Et puis il y a tout le reste. Car le théâtre c'est – aussi – du marketing. Ce n'est pas une entité extraite de toute dynamique d'oppression, de tout enjeu de pouvoir, de toute la pourriture qui nous traverse et nous entoure et dont on peine tant à se débar-rasser. Vous savez, tout ce que le théâtre dénonce mais qu'en même temps il reproduit.

En dehors des salles de théâtre, ça gronde, ça gueule, ça se crache dessus, ça tire à bout portant, la décence de nos vies ne tient qu'à un fil.

Et au-dedans? Il me manquait l'action. Il me manquait le lien avec le réel. Sortir de l'entre-soi. Situer les paroles et non leur donner un corps fantasmé. Le prolongement de l'un à l'autre et inversement. Une urgence de dire qui ne soit pas factice ni prétexte, mais qui soit bien ancrée dans une réalité tangible. Entre l'un et l'autre espace, il y avait un vide, un gouffre grandissant.

J'ai tellement plus appris des espaces de lutte et de résistance que des lieux de représentation.

Alors, on va voir ce qui se passe à la marge, car c'est peut-être souvent là ce qui se fait de plus intéressant.

Le théâtre je crois peut jaillir de partout, partout où il y a de la vie qui s'insurge, qui régurgite la morosité macabre qui nous gouverne. Le théâtre s'en fout des diplômes, des lois et des décrets, des normes et des interdits, et le jour où il s'en préoccupe davantage que tout le reste, alors il s'éteint...

Sans doute qu'après le chemin continue, pourvu que rien ne soit figé.

CAROLE

33 Mon chemin de théâtre action...
... est plein de rebondissements.

Je fais du théâtre depuis que je suis petite. À l'académie de La Louvière, surtout du classique. Du Molière, du Racine, du Tchekhov. La prof était de gauche, elle nous faisait aussi faire des extraits de 1789 de Mnouchkine et un truc qui s'appelait Jésus Fric Super Star et c'était très rigolo.

Puis l'Unif (pour papa), le conservatoire de Bruxelles, un an, avec une sortie en fanfare en montrant mon cul aux membres du jury. C'était sans doute déjà du théâtre action. Pendant ce temps, entrée au Studio Théâtre avec Le Maaaaaîiiiiiiiiître Louvet. «Quand je t'aurai tout appris, tu me quitteras,» disait-il. Il avait raison. Ce n'est pas que je n'avais pas de conscience politique, c'est que le discours dramaturgique brechtien me gonflait, voire me tyrannisait.

Après 10 ans au Studio Théâtre (effacée de l'histoire, comme au temps du communisme, je ne figure dans aucune rétrospective...), je quitte ou je suis virée, c'est selon, et je fonde Le Château de Barbe Bleue qui deviendra ensuite Théâtre & Réconciliation.

34 Je crois inventer une méthode, ou j'en invente une, où tout le monde peut jouer, surtout les non-acteurs. C'était après une épouvantable expérience avec des pros et des sous et des salles et du texte qui m'a fait renoncer définitivement au décor, aux professionnels, au texte de théâtre et même aux sous. Bref, qu'on me laisse tranquille. Mais j'ai déjà mille fois raconté cette histoire.

Pendant ce temps, j'étais passée à la mise en scène. J'avais mis en place un système pour travailler avec des amateurs et qu'ils jouent juste, j'avais mis en place un système aussi pour qu'en cas de défection de l'un ou de l'autre, le résultat existe quand même. Et cela fonctionne encore toujours comme cela aujourd'hui. Je pars au Sénégal, Afrique for beginners, je tombe amoureuse d'un rebelle, je fais du théâtre avec les rebelles (c'est du théâtre action?). Je travaille dans les langues maternelles que je ne comprends pas, je prends de l'assurance, de la conscience politique, la décolonisation et la colonie de vacances en même temps.

A cette époque, je ne fais pas partie du mouvement du Théâtre Action, je n'ai pas de subventions, et je me débrouille avec des contrats auprès des ONG au Burundi, principalement.

A cette époque, et pour moi, il y a un conflit entre l'esthétique et le théâtre participatif. J'essaye de résoudre le problème. Je ne sais pas si j'y parviens. Je n'aime pas les trucs esthétiques: genre un beau décor, des belles lumières, de la musique classique. J'aime les costumes en tous cas. Parfois beaux et spectaculaires, parfois très simples. Mais il y a toujours une recherche esthétique sur les costumes, avec Christine Mobergs comme scénographe. Je préfère les trucs bruts de décoffrage. C'est sans doute comme cela que je résous la tension entre les spectacles avec des amateurs et des spectacles professionnels, comme on dit. Les spectacles d'ateliers et les spectacles professionnels ne sont pas distincts. Tout est dans le même panier. Il n'y a que le lieu de production qui change: ça peut être un centre Fedasil, la rue, un GRAND THEÂTRE, ou un squat, c'est le lieu qui donne le ton, si j'ose dire.

Mon engagement dans des projets en Afrique avec des populations marginalisées (enfants soldats, victimes de violences, déplacés, rapatriés, prisonniers...), me rapproche tous les jours un peu plus du théâtre action. En Belgique je fais aussi des projets de cohésion sociale et je travaille toujours avec des non-acteurs, des demandeurs d'asile, des prisonniers... Parfois, un professionnel s'y risque, mais il est toujours un peu décalé par rapport à la force des amateurs.

Et puis j'obtiens une subvention de la Fédération Wallonie-Bruxelles, je fais partie du club, now. Et je n'ai plus d'hésitation: je ne me laisse plus tyranniser par la dramaturgie, ni avec le militantisme, mais les spectacles sont clairement engagés. Et me voilà réconciliée avec le Théâtre Action.

Le chemin a été long, entre la guerre à la dramaturgie et aux messages, la guerre à l'esthétisme et l'œuvre petite bourgeoise. Je fais ce que je peux, je dépose ma toute petite goutte dans l'océan et j'essaye de ne pas nuire.

FRÉDÉRIQUE



J'ai navigué dans le brouillard plusieurs années durant après ma sortie du conservatoire de Liège. J'y avais appris des choses. Des choses sur moi, des choses sur le théâtre, sur l'enseignement de celui-ci, des choses politiques même. On m'avait appris le fond et la forme. La grille de lecture marxiste et l'auto-exploitation. J'y avait rencontré des anarchistes et des étoiles lumineuses et dominatrices. Des trésors et des épaves. J'y avais acquis quelques certitudes aussi. Peu pourtant. Des doutes surtout. Beaucoup de doutes.

A quoi sert le théâtre, qu'est-il, pourquoi avais-je décidé d'en faire, d'en faire ma vie, ma voie? Quelle légitimité avais-je, quelle crédibilité, quelle chance avais-je d'y arriver? Avais-je les nerfs, la force de me vendre sur son marché, d'y manger les autres pour m'y distinguer? Et quand bien même y serais-je arrivé, dans ma tête, en boucle, cette phrase de B. Brecht qui trônait dans le hall de l'école: «Vous êtes venus faire du théâtre, mais, maintenant, une question: Pour quoi faire?»

Je savais cependant que je voulais transmettre, je savais aussi que je ne voulais en aucun cas reproduire ce que j'y avais reçu de la manière dont je l'avais reçu. Cette certitude donc, faire faire du théâtre et que cette activité soit épanouissante. Pour les autres et pour moi. Aussi ai-je donné des cours et des ateliers par-ci par-là. Sans trop y croire (ni peut-être trop le vouloir d'ailleurs), je continuais de me présenter à un casting ou l'autre... Puis un jour, un ami m'a parlé d'une formation à laquelle il avait participé. Formation à laquelle il m'encouragea fortement de participer moi aussi. C'était la *créa coll.*

Pour être honnête, je voyais là un signe quasi providentiel, un moyen de ne plus juste penser mais de faire. Une possibilité de trouver de la cohérence au sein de mes envies; une chance d'enfin se faire rejoindre un fond et une forme qui me semblaient jusqu'alors irréconciliables.

J'y ai rencontré des gens. Et un processus. L'objectif réside tant dans le parcours que dans le résultat et quitte à briller, autant que ça soit à plusieurs.

Que les voix de celles et ceux qu'on n'entend pas résonnent! N'est-ce pas là le récit d'un mécréant à qui la lumière est apportée et s'en trouve sauvé?! Non, évidemment le théâtre action n'est pas mon évangile. Et le serait-il que je n'en voudrais certainement pas car je ne désire pas la foi. Je n'imagine pas qu'il a la puissance de changer le monde et de permettre l'installation des municipalités libertaires. Je veux juste que ce pour quoi je donne ma force de travail ait du sens. Et pour l'instant, ça en a! Pouvoir jouer et animer, pouvoir travailler avec des gens que j'apprécie, pour développer des propos qui m'intéressent, et que, de surcroît tout ça me donne accès à une certaine sécurité financière, je trouve ça formidable! Voilà le genre de privilèges qui me font me dire que j'ai grave le cul dans le beurre! Le théâtre action est un outil précieux! Je suis heureux qu'on l'ait mis sur ma route et d'apprendre tous les jours un peu plus à m'en servir. C'est un outil pour lequel j'ai envie de me battre, pour le conserver mais aussi pour l'embellir et l'aiguiser!

LOÏC



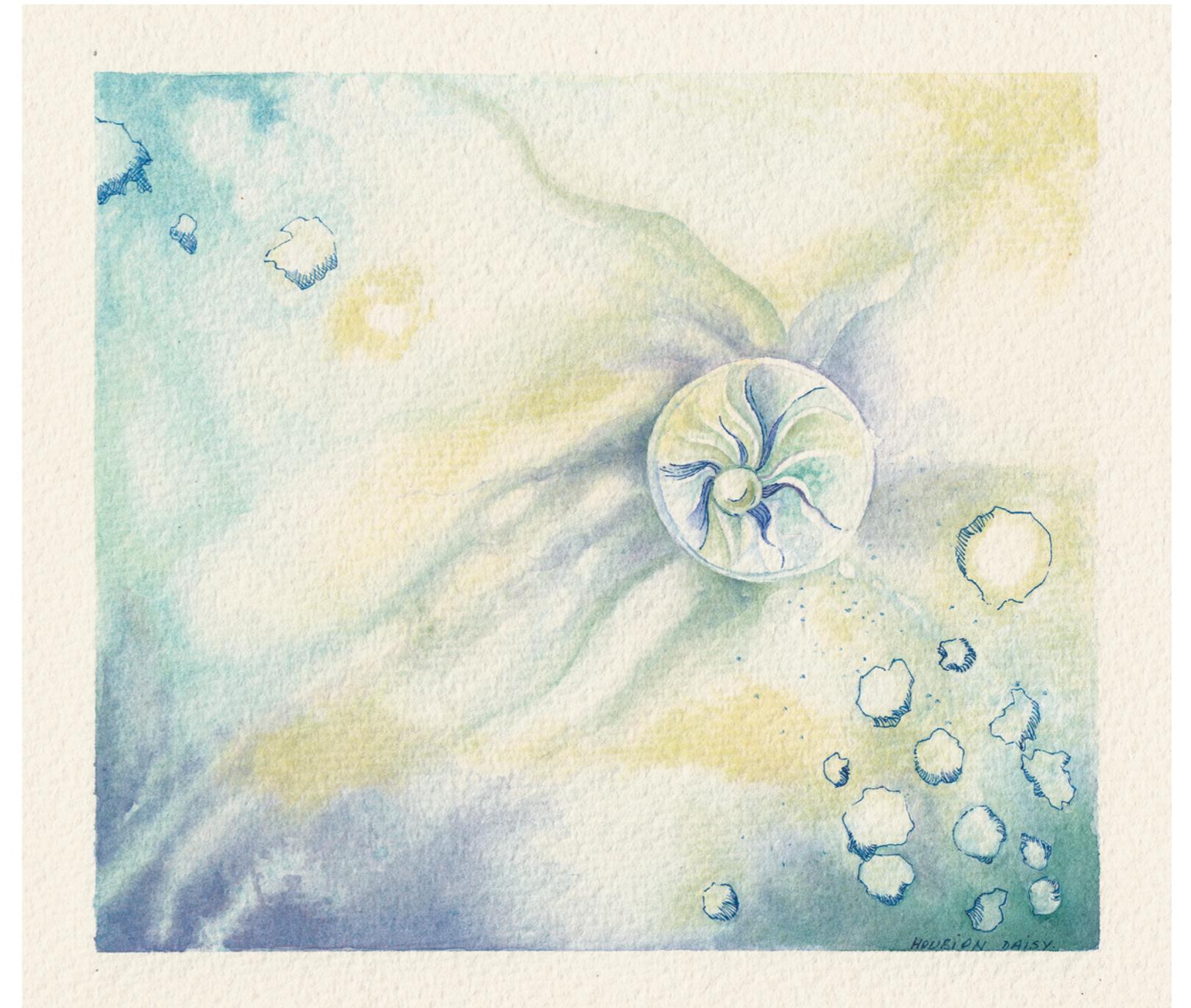
**CHLOÉ BRANDERS
CATHERINE CHAVERRI**

CRÉ-ACTION

**AVEC
SOPHIE DAVIN, SIMON FIASSE,
YVON FRANÇOIS, BRUNO HESBOIS,
MAX LEBRAS ET PATOU MACAUX.**

UNE **FORMATION DYNAMIQUE** À L'ANIMATION DE CRÉATION THÉÂTRALE COLLECTIVE : LA « **CRÉA COLL** »

Orchestrée par plusieurs compagnies et le Centre du Théâtre Action, en partenariat avec le Centre de Formation d'Animateurs, avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Service général de la Création Artistique – Services Théâtre et des Secteurs Théâtre Action et Formation du Service de la Culture de la Province de Namur, la *créa coll* a pour objectif de former les participant.e.s à l'animation d'ateliers de théâtre action par le biais de la création collective. Ancrée dans les principes et la philosophie du théâtre action, la *créa coll* se destine à des participant.e.s ayant l'intention de travailler avec des publics fragilisés culturellement. Elle existe depuis 2006 et est organisée un an sur deux sur une année civile, en se déclinant autour d'une dizaine de week-ends et d'une semaine immersive invitant les participant.e.s à faire l'expérience d'un processus complet de création théâtrale en collectivité.



Pour cet article, nous avons recueilli les avis des formateurs et formatrices par le biais de questionnaires. Après une première analyse transversale, il nous est apparu que la formation se lovait dans une dynamique particulière articulant des conceptions du travail théâtral qui peuvent sembler antinomiques, mais qui justement gagnent à être rapprochées. Ainsi, dans la créa coll, le collectif flirte avec la reconnaissance des individualités, l'expérience de terrain se précise par la prise de recul et la posture d'animation s'inspire d'un projet politique plus large. Les citations des formatrices et formateurs sont mentionnées entre guillemets, sans citer la personne qui en est à la rédaction, pour marquer tout l'intérêt de ces rapprochements.

INTRODUCTION

Initialement créée pour compléter la formation au théâtre action, la *créa coll* propose une initiation à un outil spécifique : la création collective théâtrale. Bien que cet outil ne soit pas l'apanage du théâtre action, il a été particulièrement formalisé dans le mouvement, « dans une dimension résolument politique et sociale ».

Au sein de la formation, l'organisation de modules successifs permet d'appréhender l'ensemble du processus de création. Elle est assurée par les comédiens animateurs et comédiennes animatrices de compagnies de théâtre action, avec la volonté de donner aux participant·e·s (appelé·e·s aussi *créacollien·ne·s*) certaines clés d'action spécifiques, afin que ceux-ci et celles-ci puissent les appliquer dans leur milieu professionnel.

D'année en année, la *créa coll* rassemble un public diversifié. Elle draine ainsi des artistes, des travailleurs sociaux, des professionnels de l'éducation, des militants... « toute personne qui dans son cadre professionnel questionne, avec un public, le monde, via la créativité » (Patou). Dans ce sens, la formation se vivrait sur le mode du partage d'expériences des compagnies en corrélation avec les besoins spécifiques des publics avec lesquels les participant·e·s travaillent ou désireraient travailler.

Par ce biais, la *créa coll* participe également à faire connaître le théâtre action en dehors de son secteur. En formant des animateurs et des animatrices, il s'agit de démultiplier les actions théâtrales et de déployer la démarche politique. Parallèlement, pour les compagnies de théâtre action qui animent la formation, la *créa coll* est aussi l'occasion de croiser leurs savoirs et leurs pratiques afin de les questionner et de les faire évoluer collectivement. Tout cela participe d'une véritable mise

en réseau des compagnies sans compter l'importance, voire même la nécessité relevée par certain·e·s, de former d'éventuel·le·s futur·e·s collègues qui assureraient une certaine pérennité du mouvement en intégrant par la suite « la grande famille » du théâtre action.

Ces objectifs multiples se coordonnent via plusieurs axes de formation que nous pourrions organiser autour de trois couples dynamiques formés de notions éventuellement antagonistes et pourtant délibérément corrélées : la collectivité (cohésion de groupe, discours commun) et les spécificités (des participants, des publics et des compagnies); l'expérience vécue (sur le terrain, dans les sensations personnelles...) et la prise de recul (méta analyse, réflexion sur les pratiques); la posture d'animation individuelle et les enjeux politiques collectifs.

COLLECTIVITÉ ET RECONNAISSANCES DES SPÉCIFICITÉS

La formation se veut fondamentalement collective. Organisée autour de la création d'un groupe de participant·e·s, elle est également destinée à l'animation de collectifs. Une des premières étapes de la formation est donc bien de travailler à la cohésion de groupe et de rendre compte, par ce biais, du caractère incontournable de la dynamique collective dans la création théâtrale.

Dans ce sens, la progression de la formation se fait de manière collective en respectant le rythme et les besoins du groupe. « En fonction de ce qui est abordé, les formateurs font référence à leurs expériences de terrain, d'où l'intérêt qu'ils et elles soient issu·e·s de différentes compagnies. Les formateurs se rencontrent entre les modules afin d'évaluer l'évolution des participant·e·s, de discuter des problèmes qui peuvent se poser et d'établir les meilleures liaisons possibles d'un module à l'autre ».

Accompagner ainsi le groupe de participant-e-s nécessite de la part des formateurs et des formatrices une certaine flexibilité. Cela participe à offrir une formation dynamique adaptée à chaque collectif, en résonance à ce qui est nécessaire également sur le terrain. « La *créa coll* s'organise suivant un processus évolutif, tant dans la construction du groupe que dans l'ordre des contenus de chaque module. À travers des moments d'échange entre les formateurs, elle s'adapte à chaque fois que c'est nécessaire ».

Pour soutenir la dimension collective, la formation propose également de s'éloigner d'une pratique théâtrale plus classique mettant en avant la direction de la troupe de comédien-ne-s par un ou une metteur-e en scène. « Dans le théâtre conventionnel, la figure du metteur en scène, créateur individuel, a le dessus sur le groupe en général, davantage même que l'auteur ». Pour s'éloigner d'une direction individuelle, les différents modules de la formation *créa coll* sont systématiquement dispensés par un binôme de comédien-ne-s animateurs/trices qui offrent des angles de vue différents. « Dans les duos, nous préparons ensemble, en tâchant de diversifier l'approche [...] Il me semble nécessaire que les formateurs continuent d'évoluer, donc de chercher, d'inventer, de faire confiance à l'expérience tout en gardant des distances avec « la méthode ». Ils doivent être capables d'adapter leur prépa si, pour une raison, le terrain le demande [...] Découvrir de près ou de loin d'autres pratiques théâtrales me donne plutôt confiance, me permet d'évoluer dans ma propre recherche. Plus les années passent plus je réalise que, dans le domaine que je connais le mieux, je ne connais vraiment pas grand-chose ».

Outre cette possibilité de travailler en duo, c'est également dans la démarche et la posture que le collectif sera avant tout mis en valeur. « On peut jouer avec les mots et parler de « théâtralisateur » à la place de metteur en scène ». En théâtralisant les propos du collectif, le comédien-animateur ou la comédienne-formatrice occupe davantage un rôle relais, une fonction de soutien à la création du groupe, d'une part, et à la création artistique par le groupe, d'autre part. « À mon sens, pour qu'il y ait théâtre, il faut qu'il y ait un acteur, un propos et un spectateur. A priori, c'est plus riche s'il y a plusieurs acteurs et plusieurs spectateurs ! À partir de là, tout est possible, nous pouvons tout réinventer, avec le groupe et en tenant compte de nous aussi ».

Car, si la collectivité est essentielle dans la démarche enseignée à la *créa coll*, celle-ci passe indéniablement par la reconnaissance de chacun dans le groupe. Dans ce sens, les spécificités de chaque participant-e ne sont pas à fondre et à oublier dans le collectif, mais à considérer comme élément fondamentalement constitutif de celui-ci. « La diversité des participant-e-s de tous milieux, de tous âges et de tous niveaux est un élément fort de la formation. C'est une grande richesse, car c'est souvent ce qu'on retrouve dans les ateliers théâtre ». Ainsi, dans la formation, les individualités des participant-e-s sont reconnues et équilibrées dans le collectif, tout comme elles le sont dans des ateliers sur le terrain. Il s'agit d'« être à l'écoute de l'autre et de l'extérieur ; de s'ouvrir à l'autre, au sein du groupe. Ça peut se faire par les récits de vie, les rencontres d'ateliers, les stages... C'est une mise en réseau, une démultiplication de la pratique. La diversité est primordiale ».

Par ailleurs, cette diversité est également présente au sein des compagnies formatrices. Ainsi, « la prise en compte des compétences individuelles des participants dans la dynamique collective et la multiplicité des compétences et des expériences des formateurs qui offrent des approches pédagogiques parfois différentes » sont à corréler et sont présentées, toutes deux, comme éléments forts de la formation. Les spécificités des compagnies sont ainsi intégrées et équilibrées dans la formation. « Chaque compagnie a ses spécificités et un des grands intérêts de la formation, c'est de permettre aux stagiaires d'y être confronté-e-s ». Dans ce sens, la multiplicité des approches offre une définition dynamique de la création collective théâtrale. Il serait même intéressant, selon plusieurs formateurs et formatrices, que d'autres compagnies du secteur puissent s'associer à la formation.

Outre les spécificités des participants et celles des animateurs et animatrices, les spécificités seront aussi liées aux milieux et aux publics avec lesquels les comédiens-animateurs et comédiennes-animatrices seront amené-e-s à travailler. Ici, les formateurs et formatrices de la *créa coll* regrettent de ne pas pouvoir plus particulièrement accompagner les *créacollien-ne-s*. Il s'agirait d'« améliorer l'accompagnement des participants sur le terrain lors des stages, la *créa coll* ne permettant pas d'aborder toutes les façons de travailler avec des publics différents : handicapés, détenus, réfugiés, etc. ».

EXPÉRIENCE ET PRISE DE RECUL

L'autre axe important de la formation s'articule autour de l'expérience et de la prise de recul. « La pédagogie repose essentiellement sur la pratique, sur la mise en situation des participant-e-s en fonction de différentes consignes ». Outre le fait d'expliquer, il s'agit de « faire vivre » pour bien faire comprendre la pratique de la création collective théâtrale. « Les *créacollien-ne-s* vont ainsi traverser ce qu'on demande aux participants d'ateliers de traverser : expérience du groupe, confiance, dépassement de soi, partager une partie de soi, la rendre publique... ».

Cela participe également à légitimer la création théâtrale collective en tant que pratique spécifique et à en saisir toutes les aspérités, les aléas, les failles... Il s'agit d'expérimenter de l'intérieur, de ressentir, de s'émouvoir, de douter. « Cette mise en pratique se fait à partir de soi avec le groupe. La *créa coll*, c'est vivre la création de l'intérieur comme un comédien d'atelier le ferait (confiance, cohésion de groupe, stress...). Tout ce qui entoure la formation (absences, conflits, solidarités, coups de cœur, coups de gueule...) fait partie de la formation, comme dans une « vraie » création collective à l'extérieur ». Dans ce sens, la *créa coll* peut être considérée comme une *formation en laboratoire* : « ce qui se produit en interne dans le cadre de la dynamique de groupe (gestion des émotions, jugements irrespectueux, non-respect des règles...) est mis en relation avec l'animation sur le terrain ».

Cette expérience va servir de base à la réflexion considérée comme « méta » permettant de prendre du recul sur la pratique, de l'analyser seul-e et/ou en groupe, afin de la faire évoluer. Outre son application dans la formation, cette démarche réflexive est encouragée sur le terrain. Il s'agit d'une aptitude à se remettre en question et à évaluer sa propre adéquation avec le groupe,

en création. Cette *méta-réflexion* passe par l'évaluation de la nuance, le partage d'expérience, la contextualisation... Pour ce faire, il est de nouveau proposé de s'appuyer sur le groupe. « L'accent est mis sur la dynamique collective, les échanges de questionnements et de réponses... ». « Une des particularités de la *créa coll* est de se vivre en résidentiel. Les moments informels, les repas, les nuits... y prennent toute leur importance pour ancrer les expériences plus pédagogiques ».

Ainsi, « les participants, au cours des recherches et exercices sont amenés à être à la fois animés et animants, acteurs et spectateurs, dedans et dehors. Les capacités à se distancier, à sortir de « j'aime » ou « j'aime pas », à amener un commentaire constructif sont essentielles. Le travail de méta-réflexion est une part très importante de la formation. Il permet de toujours questionner, de ne jamais se satisfaire, de sortir du dogme et des méthodes clés sur porte. Et dans ce sens, la *créa coll* est une invitation pour tous (participants et formateurs) à chercher dans un champ jamais clos ».

POSTURE ET ENJEUX POLITIQUES

Finalement, toute la formation tend à transmettre les bases pour adopter une posture d'animation qui va au-delà de la simple utilisation d'outils ou application de notions. « Les *outils pédagogiques spécifiques* proviennent des formateurs, de leurs expériences... L'intérêt ne réside pas dans la batterie d'exercices et de jeux qu'un animateur peut amener (pour ça il existe plein de livres et de sites), mais dans la manière dont ces exercices vont être amenés dans une création (pourquoi, comment, pour quoi...) ».

Cette posture s'étaie et s'évalue en fonction des enjeux politiques propres à l'animation. Dans ce sens, un élément fort de la *créa coll* est qu'elle prend en compte cet

aspect propre aux enjeux politiques de l'action théâtrale. C'est « un engagement vers une société plus égalitaire, plus solidaire... ». Des valeurs qui semblent partagées dans le mouvement et qui constituent ce que plusieurs nomment la « philosophie du théâtre action ». « S'il n'y a pas à proprement parler une pensée politique univoque au sein des compagnies, on y trouve une volonté politique commune d'inciter les publics avec lesquels nous travaillons à ne pas se dévaloriser sur le plan individuel, à ne pas se déconsidérer sur le plan social, à ne pas se victimiser face aux injustices mais à agir dans un sens émancipatoire. »

Présente tout au long de la formation, « la vision politique et militante est induite, implicite, transversale : pas instituée. Comme dans un atelier de création collective à l'heure d'aujourd'hui, d'ailleurs ». De cette manière, elle serait également proposée comme dynamique et non dogmatique. C'est à travers la posture que les lignes politiques peuvent également se dessiner. Par exemple, en traitant les participant-e-s aux ateliers comme des alter ego, qu'il s'agisse de personnes marginalisées, désaffiliées socialement, stigmatisées, criminalisées... les comédiens-animateurs et comédiennes-animatrices promeuvent une vision du monde inclusive et égalitaire. Par l'action théâtrale, ils et elles offrent une reconnaissance aux personnes non reconnues et participeraient dès lors à façonner politiquement le monde.

Cela étant, cette facette de la formation pourrait être davantage étayée selon certains formateurs. Il faudrait probablement « renforcer la notion d'engagement socio-politique du comédien-animateur ; insister encore sur la « posture » du comédien-animateur en tant qu'acteur de changement : la cohérence, la bienveillance, l'écoute, l'analyse, le respect, etc. Associer en permanence le processus et l'enjeu ».

CONCLUSION

Si la *créa coll* a dû être annulée en 2020 en raison de la crise sanitaire, elle semble cependant avoir encore de beaux jours devant elle. Par ailleurs, la formation ne manque jamais de participant-e-s et vient partiellement combler ce que beaucoup de praticien-ne-s du secteur pointent comme un manquement dans le champ de la formation théâtrale.

En ce sens, plusieurs pensent qu'une formalisation certificative et un développement des contenus de la formation devraient être envisagés. « Je me questionne parfois sur la légitimité de la formation. Je ne sais pas si ajouter sur un CV « formation *créa coll* » ça parle aux gens... ».

Il fut un temps où les principes du théâtre action étaient enseignés dans des cursus spécifiques (conservatoire de Liège, formation CASTA¹...). Aujourd'hui, on se questionne sur le vide que la fin de ces formations a laissé. « La *créa coll* permet une approche du théâtre action, et met aussi en évidence la nécessité d'une formation beaucoup plus complète s'étalant sur plusieurs années... ». De nombreux éléments ne peuvent être qu'abordés lors de la formation : théâtre-forum, gestion des débats d'après spectacle, gestion de la diffusion, jeux masqués, théâtre d'objets, conférence gesticulée, analyse institutionnelle, etc. Car, si la *créa coll* est une belle entrée en matière, elle n'est pas suffisante pour se former au théâtre action et devenir comédien-animateurs ou comédienne-animatrice. « Mais, quelle que soit la technique abordée, il est important d'y associer la « posture » qui caractérise le comédien-animateur ». Cela souligne ainsi la considération éthique qui marque justement l'essence de cette volonté de transmission du théâtre action au sein du secteur et au-delà.

NOTES

¹ La CASTA, formation de *Comédien-Animateur Spécialisé en Théâtre Action*, a été initiée par le Centre du Théâtre Action et la compagnie Acteurs de l'Ombre et a eu lieu, pour 3 promotions d'étudiant-e-s, entre 2008 et 2014, avec le soutien du Fonds Social Européen et du Service de la Formation et Communication DG Culture (SFC Culture).

Remerciements :

Le Centre du Théâtre Action remercie chaleureusement chacune des personnes qui a contribué à ce #3 d'impACT pour son implication positive et enthousiaste, ainsi que le Conseil d'Administration du Centre du Théâtre Action pour son indéfectible soutien.

Colophon**Comité de rédaction :**

Chloé Branders
Catherine Chaverri
Daniela Guarneri
Patrick Lerch

Rédaction :

Chloé Branders
Jean-Henri Drèze
Luca Giacconi

Et

Justine Bertholet
Frédérique Lecomte
Carole Schils
Loïc Warnotte

Et

Sophie Davin
Simon Fiasse
Yvon François
Bruno Hesbois
Max Lebras
Patou Macaux

Mise en page et graphisme :

Léa Beaubois

Typographies utilisées :

NotCourier, OSP (Ludivine Loiseau),
Archivo Narrow, Omnibus-Type

Dépôt légal D/2021/14986/02

Novembre 2021

© Centre du Théâtre Action asbl,
2021

Équipe du Centre du Théâtre Action :

Chloé Branders, chargée de projet impACT
Catherine Chaverri, chargée de projets
Thibault Dubois, directeur technique
Daniela Guarneri, administration & finances
Patrick Lerch, directeur
Romina Selim, assistante de production

Editeur responsable :

Patrick Lerch,
Centre du Théâtre Action,
27, rue André Renard, 7110
Houdeng-Goegnies
www.theatre-action.be

Illustrations :

Jacqueline Geerts (couverture)
Daisy Houbion (pages 7, 23,
29 et 39)

Photographies :

Danny Willems (page 35)
Catherine Chaverri (page 37)

Relecture :

Catherine Chaverri
Paul Ernst



Imprimé en novembre 2021
par European Graphics
à Strépy-Bracquegnies (Belgique).
Tous droits réservés.
Reproduction interdite
sans autorisation de l'éditeur.

Publication gratuite.

Le PAOT

Les cahiers du Centre du Théâtre Action

[...]
dans ma tête,
en boucle,
cette phrase
de B. Brecht qui
trônait dans
le hall de l'école,
«Vous êtes venus
faire du théâtre,
mais, maintenant,
une question :
Pour quoi faire?»
[...]



Avec le soutien du Service des Arts de la Scène
de la Fédération Wallonie Bruxelles