

Mémoire de DEA de Lettres modernes

Marine BACHELOT

Octobre 2002

**PRATIQUES ET MUTATIONS
DU THÉÂTRE D'INTERVENTION
AUJOURD'HUI
EN FRANCE, BELGIQUE, ET ITALIE**

Sous la direction de M. Didier PLASSARD

Université Rennes 2

SOMMAIRE

Partie problématique

Pratiques et mutations du théâtre d'intervention aujourd'hui en France, Belgique et Italie 1

Plan détaillé de la partie problématique

I - Approches 4

II - Nouages problématiques 19

III - Considérations méthodologiques et pratiques complémentaires 39

Plan détaillé 47

Chapitre

Vers une médiatisation de spectacles de théâtre d'intervention documentaire : la société en spectacle, ou les ambiguïtés de la bonne volonté artiste. *Sur trois spectacles des années 2000.* 62

Plan détaillé du chapitre 62

1° Configurations 63

2° Dramaturgies 75

Bilan 108

Annexes et documents

Bibliographie 112

PARTIE PROBLÉMATIQUE

PRATIQUES ET MUTATIONS DU THÉÂTRE D'INTERVENTION AUJOURD'HUI EN FRANCE, BELGIQUE, ET ITALIE.

I – Approches

Savoir d'où l'on vient

Bref aperçu historique : de l'agit-prop au théâtre d'intervention

Le théâtre d'agit-prop des années 20-30

Le théâtre d'intervention des années 60-70

Le théâtre d'intervention, un objet à définir, une appellation à questionner

La professionnalisation des compagnies, une mutation riche d'ambiguïtés

II – Nouages problématiques

Le théâtre d'intervention sur fond de dépolitisation de la société, de rupture post-moderne et de mondialisation

Saisir les pratiques et processus du théâtre d'intervention

Explorer, estimer le rapport d'échange et les relations tissées entre artistes et populations

Evaluer les transformations des formes artistiques du théâtre d'intervention

III – Considérations méthodologiques et pratiques complémentaires

La constitution du corpus

Trois pays singuliers, et des mutations générales à dégager : l'intérêt d'une démarche comparatiste

Saisir les transformations des pratiques dans une transversalité historique

Analyser des pratiques et des formes hétérogènes

I – Approches

« Savoir d'où l'on vient »

« *Per sapere dove si va, bisogna sapere da dove si viene* »

Antonio Gramsci

Pour savoir où l'on va, mieux vaut savoir d'où l'on vient...

Commençons dans un sourire intempestif sous les auspices de cette maxime du philosophe et théoricien communiste Antonio Gramsci, qui nous engage à définir un certain nombre de préliminaires à notre propos. La maxime en question est particulièrement chère à Dario Fo, dont le théâtre de monologues, le « théâtre du jongleur », a fait l'objet de notre mémoire de maîtrise. Le projet de recherche qui est présenté ici trouve indéniablement son impulsion dans ce premier travail. Dario Fo représente un modèle célèbre et assez remarquable du théâtre d'intervention qui naît dans l'après 1968. En effet, rompant avec le circuit théâtral officiel, il s'invente une posture d'artiste « *au service du peuple* », et choisit de jouer désormais dans des réseaux alternatifs, souvent à l'occasion de rassemblements militants, dans des usines en grève, des maisons du peuple etc. Au sein de son « théâtre du jongleur » dont le spectacle manifeste est le célèbre *Mistero Buffo*, la démarche de Dario Fo participe d'un double mouvement : vaste entreprise de démystification des oppressions du pouvoir et de la culture officielle, le « théâtre du jongleur » tend à restituer au public une culture populaire qui serait la sienne propre, fondée sur un ensemble de textes de représentations sacrées, de récits chrétiens populaires, de fables médiévales ou antiques, qui constituent une « histoire du peuple racontée par le peuple », peuple vivant et comique, opprimé de toujours et de toujours en lutte contre les puissants. La question est moins d'estimer l'authenticité de ce fonds de culture populaire que de constater que Dario Fo parvient à élaborer une culture alternative, autour de laquelle peuvent se rassembler des assemblées de spectateurs invités à se reconnaître dans ce fonds commun. A cette brève et lacunaire évocation, il faut ajouter le réinvestissement virtuose de traditions actoriales, l'élaboration linguistique et littéraire originale qui participent à la démarche, pour dire combien ce théâtre

inventé par Dario Fo constitue une alchimie réussie entre le politique et l'artistique, tout en étant porteur d'un vrai projet culturel.

Sur la lancée et les acquis partiels (et partiels) de ce premier travail de maîtrise, mon souhait est de continuer à m'intéresser à des expériences de théâtre à vocation militante et politique, dont les démarches, fondées sur des ambitions et un projet qui diffèrent de ceux du théâtre traditionnel, engagent artistes et publics « autrement ». La chose présente d'autant plus d'intérêt qu'il s'agit d'un théâtre qui, par nature mais aussi une fois passée l'effervescence politique des années 60-70, a gardé relativement peu, voire très peu de visibilité et d'audience. Mon projet, travaillé par le souci de s'atteler au très contemporain, veut tenter d'analyser le devenir du théâtre d'intervention dans ces « lendemains qui déchantent », c'est-à-dire du début des années 80 jusqu'à aujourd'hui, en prenant pour pays-phares la France, la Belgique et l'Italie.

Le choix de ce cercle géographique comporte nécessairement une part d'arbitraire, mais il s'agit de délimiter un territoire d'analyse suffisamment saisissable, et pertinent à questionner. Ce choix repose avant tout sur l'existence effective de pratiques et d'expériences contemporaines de théâtre d'intervention recensées dans les trois pays, héritières plus ou moins directes de celles développées dans les années 60-70. Il a été déterminé suite à la lecture d'un numéro de la revue belge *Etudes Théâtrales* consacrée au « *Théâtre d'intervention aujourd'hui* »¹. Paru en l'an 2000, l'ouvrage regroupe des contributions, des comptes-rendus d'expériences contemporaines, signées de chercheurs ou praticiens du théâtre d'intervention, et fait entre autres apparaître un phénomène nouveau : la constitution « en réseau » de compagnies se réclamant du théâtre d'intervention. Le réseau belge du Théâtre-action est de loin le plus ancien et le plus institutionnalisé, et à son instar sans doute, un certain nombre de compagnies françaises se sont elles aussi regroupées de façon informelle en 1999. Quelques compagnies italiennes entretiennent des relations de partenariat et d'échange avec les réseaux belge et français. Ceci constitue bien sûr un premier point d'impulsion et d'appui, et un carnet d'adresses commode pour la constitution du corpus, sachant qu'il ne s'agit pas de le limiter à ces réseaux existants de compagnies.

A ce stade, une remarque sur l'état et la nature de la recherche menée sur le théâtre d'intervention nous paraît nécessaire, dans un souci de définition d'une

¹ « Le Théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales* n° 17, 2000.

posture personnelle de recherche. Les productions spécialisées sur le thème sont relativement peu nombreuses et émanent surtout d'instances étonnamment peu variées, à croire que le sujet n'enflamme pas les velléités universitaires, ou bien trouve peu de débouchés éditoriaux. En France, elles sont le fait quasi constant d'un groupe de chercheurs du CNRS regroupés autour de Philippe Ivernel, qui dans les années 70 réalisent un travail considérable consacré au théâtre d'agit-prop des années 20-30, l'ancêtre historique du théâtre d'intervention, aboutissant à la publication de quatre volumes chez L'Age d'Homme. Les mêmes signent au début des années 80 deux volumes intitulés *Le théâtre d'intervention depuis 1968*². Le numéro récent de la revue *Etudes Théâtrales* déjà évoqué, « *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* », se situe dans la droite lignée de la publication précédente, se voulant même un « *Hommage à Philippe Ivernel* » comme l'indique son sous-titre. L'initiative est cette fois le fait de chercheurs et praticiens belges regroupés autour de Paul Biot, responsable du Centre de Théâtre-action belge (qui de leur côté ont précédemment signé un gros volume intitulé *Théâtre-action de 1985 à 1995 - Itinéraires, regards, convergences*³). Ces ouvrages consacrés au théâtre d'intervention sont bâtis sur un même modèle, qui tient essentiellement du recensement : ils regroupent des comptes-rendus d'expériences et de pratiques diversifiées, en Europe ou ailleurs dans le monde, émanant de diverses signatures. Les contributions purement théoriques sont rares (les éléments d'analyse intervenant plutôt au fil des comptes-rendus d'expériences) et les tentatives de saisie historique générale restent succinctes, ou partielles. Ces ouvrages se situent indéniablement sous le signe du collectif, marqués par la volonté de croiser les voix et les prises de parole, d'offrir un tableau-mosaïque des pratiques du théâtre d'intervention dépourvu de centralité organisatrice. Le projet d'une thèse sur le sujet implique au contraire l'idée d'un centre, dans la mesure où il émane d'une seule voix, et parce que notre ambition est bien d'essayer de saisir historiquement et analytiquement les macro et micro-mutations du théâtre d'intervention contemporain - sans garantie que l'entreprise s'avère réalisable - à travers l'observation de ses manifestations concrètes, multiples, éclatées. La seconde remarque qui nous semble importante à soulever en regard des publications citées est celle des liens étroits entre les chercheurs et les praticiens du théâtre d'intervention

² *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, Etudes et témoignages réunis par Jonny Ebstein et Philippe Ivernel, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

³ *Théâtre-action de 1985 à 1995 – Itinéraires, regards, convergences*, ouvrage collectif réalisé sous la direction du Centre de Théâtre Action, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1996.

qui y transparaissent, les uns se confondant souvent avec les autres, tous semblant regroupés dans une sorte de « défense et illustration du théâtre d'intervention ». Ainsi la dimension militante va jusqu'à affecter la recherche sur le thème : il s'agit bien, en parlant et en écrivant sur le sujet, de donner une existence à un champ du théâtre minoré, souvent oublié ou évacué de l'histoire culturelle et artistique dominante, et de plus en plus déprécié et soupçonné aujourd'hui. Sans oublier que par nature, le théâtre d'intervention est encore moins visible et plus éphémère que tout autre théâtre, d'où la nécessité de le préserver de l'oubli, d'en garder des traces. Cependant, la dimension partisane, la juste reconnaissance de l'intérêt, du bien-fondé et de l'originalité de ce théâtre, ne doivent pas déboucher sur une valorisation et une défense inconditionnelles de toutes les expériences qui relèvent du théâtre d'intervention, quand bien même elles appartiendraient à des réseaux choisis. La rareté des publications sur le sujet semble obliger celles qui paraissent effectivement à avoir un air de « vitrine » positive du paysage du théâtre d'intervention, pour le dire de façon un peu polémique (mais sans jugement de valeur). Alors qu'une partie de l'intérêt de la recherche réside justement dans la saisie des ambiguïtés, des failles, des contradictions du théâtre d'intervention, tel qu'il se pratique aujourd'hui. Réussir à travailler sans cesse dans une tension vive entre le versant partisan et la posture critique, tel serait le postulat de recherche qui nous semble souhaitable.

Un autre point qu'il convient de préciser est l'endroit *d'où l'on parle* quand on parle du théâtre d'intervention. Puisqu'en effet le théâtre d'intervention se cristallise autour d'une problématique culturelle aigüe. Dans beaucoup de cas de figure, il a pour caractéristique de mettre en relation des mondes hétérogènes culturellement : des artistes (qui appartiennent à la sphère intellectuelle) et des populations (qui se situent plutôt du côté des classes populaires, du « peuple ») se rencontrent autour d'un projet de théâtre. Dans un fantasme d'objectivité, on pourrait rêver un point de vue qui se situerait à égale distance culturelle et sociale de ces deux « groupes », ou une conscience qui pourrait se déplacer de l'un à l'autre, afin d'appréhender de chaque côté les choses avec un regard qui n'aurait pas le même bagage culturel. Or le cadre d'un travail universitaire implique par nature un regard et une parole qui émanent de la sphère intellectuelle, un propos qui appartient au monde cultivé, et qui se situent donc d'un seul côté. Ainsi « l'autre », le plus distant, le plus étranger à soi, et par-là même le plus difficile à nommer et à saisir, reste le second groupe, celui qu'on désigne par toute une série de termes génériques qu'il faudra considérer en

faisant abstraction de leurs connotations dépréciatives ou de leur vieillissement : « les populations », « le peuple », « les gens », « le prolétariat ». Quand un des buts du théâtre d'intervention est justement de pallier au manque de prise de parole de ces groupes, la recherche universitaire sur le sujet renvoie à produire un discours « par le haut ».

Dernier préliminaire, sur la notion de « mutations du théâtre d'intervention » et sur les difficultés inhérentes à leur saisie. Le terme de mutation comporte l'idée de changement, ou de déplacement, voire de transformation interne d'un organisme, par nécessité d'adaptation à un contexte, qui est ici celui de l'évolutions de nos sociétés. Or « l'organisme » multiforme que serait le théâtre d'intervention est bien difficile à circonscrire et à définir dans des limites et des fonctionnements figés, comme on le verra dans un point ultérieur du développement. Il est souvent changeant et en déplacement, mais on peut cependant le saisir dans des configurations bien précises. Une mutation se pense en fonction d'un état précédent, à l'étalon duquel on mesurerait les changements. Elle est provoquée par des facteurs multiples, aussi bien exogènes qu'endogènes. « L'état précédent » en question serait le théâtre d'intervention des années 60-70. Par conséquent, quand bien même notre périodisation commence au début des années 80, il nous bien connaître ce théâtre d'intervention des années 60-70, pour nous y référer comme à un modèle, modèle lui-même difficilement réductible à un « état donné ». Par ailleurs notre postulat est de poser une rupture historique au début des années 80, et d'analyser la façon dont les mutations sociales, historiques, idéologiques et politiques de ces vingt dernières années affectent les pratiques du théâtre d'intervention. Il va sans dire que ces mutations contemporaines ne sont pas plus aisées à saisir que celles du théâtre d'intervention lui-même. Mais les appréhender les unes comme les autres et dans leurs effets corrélatifs est une entreprise passionnante : cet endroit de nœud, de dialogue entre le théâtre et le monde, assumé comme tel ou dans ses manifestations ténues, peut nous en dire beaucoup sur le monde, et beaucoup sur le théâtre.

Un premier temps de notre exposé problématique consistera à cerner historiquement et à définir progressivement la notion de théâtre d'intervention. Après quoi sera posé le cadre global de notre interrogation : les mutations idéologiques, sociales et politiques inédites de nos sociétés contemporaines mettent le théâtre d'intervention dans une situation historiquement inédite, qui implique des

changements dans ses fondements et pratiques, dont nous devons rechercher les manifestations. Des cercles d'approche problématiques, thématiques et méthodiques seront ensuite définis comme angles d'appréhension de ces mutations du théâtre d'intervention. On terminera par des considérations méthodologiques et pratiques qui préciseront certains points de la démarche.

Pour chercher à savoir où va le théâtre d'intervention, peut-être est-il besoin de savoir d'où il vient... Sur la base de ce postulat, nous pouvons commencer à aborder la notion par un bref historique de ses origines, dans des exposés assez succincts. Il s'agit de saisir les conditions d'émergence historique de ce type de théâtre, d'en brosser à grands traits les caractères constants ou originaux, les innovations, afin de mesurer sa distance avec le théâtre d'intervention d'aujourd'hui.

Bref aperçu historique : de l'agit-prop au théâtre d'intervention

Le théâtre d'agit-prop des années 20-30

Le théâtre d'agit-prop (du russe *agitasiya-propaganda*, « agitation et propagande ») apparaît en Russie dans le sillage de la Révolution de 1917 sous l'impulsion de groupes et d'organisations bolchéviques. Il connaîtra également un développement notable dans une bonne partie de l'Europe, porté par des courants et partis révolutionnaires : en Allemagne dès 1919, et de façon plus sporadique en Tchécoslovaquie, Autriche, Roumanie, Pologne et France. Le théâtre d'agit-prop apparaît comme une forme d'animation théâtrale qui vise à sensibiliser un public à une situation politique ou sociale. Théâtre à buts éducatifs, informatifs, d'exhortation à l'action, il est destiné à propager des idées, avec l'ambition d'agiter le public et d'agir sur la réalité immédiate.

Sa caractéristique la plus notable est celle d'être un théâtre *auto-actif*, c'est-à-dire pratiqué par des amateurs : syndicalistes, ouvriers, chômeurs, membres des Jeunesses communistes ou d'autres organisations, prennent en charge et élaborent eux-mêmes l'expression et la diffusion théâtrale de leurs convictions militantes. Ici réside l'un des enjeux révolutionnaires de ce théâtre : la constitution et la pratique d'une culture prolétaire autonome, basée sur la production collective, dans des territoires qui peuvent être ceux de la rue, de l'usine, des quartiers, tous lieux collectifs de rassemblement ou d'activité politique. Ainsi le théâtre d'agit-prop,

animé par un désir d'efficacité politique immédiate et sous-tendu par l'utopie de la création d'une société et d'un homme nouveaux, va-t-il être le terrain d'expérimentation et d'invention d'une multiplicité de formes théâtrales qui empruntent autant aux traditions populaires qu'aux avant-gardes artistiques. C'est là son caractère pionnier. Car on peut trouver des prédécesseurs à l'agit-prop, par exemple le théâtre anarchiste français des années 1880-1914, remis en lumière par la publication récente d'une anthologie de textes⁴ ; mais malgré leur propos combatif, ces pièces anarchistes restent pour leur majorité écrites dans une veine naturaliste très académique. Le théâtre d'agit-prop au contraire rompt avec les procédés, l'esthétique et les formes du théâtre bourgeois, pour inventer un territoire artistique conforme à ses exigences. Marqué en général par la pauvreté matérielle, il réinvestit par exemple les formes populaires du vaudeville, de l'opérette, du guignol. Ses praticiens font preuve d'une grande inventivité dans l'usage des « petites formes » et des « scènes courtes », celles-ci étant particulièrement adaptées au traitement immédiat des événements, à une mobilisation rapide en tous lieux et tous moments : pièces allégoriques ou satiriques, affiches animées, chœurs parlés, journaux vivants, procès d'agitation sont autant de formes courtes qui peuvent être utilisées indépendamment ou venir s'inscrire dans un « cabaret rouge », une revue ou un montage dialectique.

Le théâtre d'agit-prop a aussi été un endroit de collaboration et de rencontre entre l'intelligentsia révolutionnaire et artistique, et les forces prolétaires. Meyerhold en Russie, Piscator en Allemagne par exemple ont apporté leur contribution à l'agit-prop. Certaines troupes constituées d'amateurs, souvent aidées ou renforcées par des écrivains, comédiens ou musiciens de métier, sont parfois allées jusqu'à se professionnaliser.

En 1930, une tentative de coordination internationale est menée par l'UITO (Union internationale de théâtre ouvrier), qui préconise l'exercice du théâtre d'agit-prop dans les pays capitalistes. A la suite de cette résolution, un courant d'agit-prop à l'existence brève se développera en France.

La liquidation brutale du théâtre d'agit-prop n'est pas loin en effet. L'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933 et le triomphe du nazisme signent la défaite du mouvement ouvrier allemand. En URSS, le réalisme socialiste de Jdanov est

⁴ *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat - 1880-1914*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, Editions Séguier Archimbaud, Paris, 2001.

intrônisé à partir de 1934, et fait disparaître, en même temps que les courants d'avant-garde du futurisme et du constructivisme, les tentatives de culture prolétarienne. Si cette disparition est provoquée par des événements historiques de taille, elle peut l'être aussi par une contradiction inhérente au théâtre d'agit-prop, qui fait appel à l'auto-activité d'une part, mais s'appuie néanmoins sur des organisations et des partis qui peuvent l'abandonner à tout moment. C'est ce qui se passe en France notamment : la stratégie du Front Populaire aboutit à la liquidation des troupes d'agit-prop par le Parti communiste, qui était autrefois leur principal promoteur.

Le théâtre d'intervention des années 60-70

Patrice Pavis remarque que « *l'agit-prop est soudain apparue à un moment de crise politique aiguë, lorsque l'héritage humaniste et « bourgeois » apparaissait comme inutilisable et démodé*⁵ ». Sans doute peut-on utiliser la même hypothèse générale pour expliquer la résurgence du théâtre d'intervention dans les années 60-70 en Amérique et en Europe, sur fond de crise politico-sociale, de contestation des sociétés capitalistes, de rejet radical de la culture et des modes de vie « bourgeois ». Le phénomène s'inscrit par ailleurs à la fin du troisième grand cycle international de luttes du XXème siècle, qui « *a commencé avec la Révolution chinoise et s'est poursuivi à travers les luttes de libération africaines et latino-américaines, jusqu'aux explosions des années soixante dans le monde entier*⁶ » selon le découpage historique de Michael Hardt et Antonio Negri. Cette remontée à la Révolution chinoise est à remarquer, sachant combien les idées maoïstes et les désirs de révolution culturelle, nullement étrangers au théâtre d'intervention, imprègnent les esprits dans ces années 60-70 en Europe. C'est surtout dans la vague contestataire de l'après 1968 que le théâtre d'intervention rejaillit, une grande partie de la société civile étant soudain traversée et mue par de grandes utopies, des volontés d'action en commun, des désirs de changements radicaux de la société et de soi. Dans ces sociétés du « tout est politique », le théâtre aussi est politique ; et le théâtre d'intervention trouve naturellement sa place et son champ d'action.

Ce théâtre d'intervention des années 1968 est décrit en l'an 2000 par Henri Ingberg comme « *un théâtre engagé dans la société - enfant naturel du théâtre d'agit-prop, du théâtre politique, du théâtre populaire, du théâtre dialectique, du*

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Théâtre d'agit-prop », Dunod, Paris, 1996, p 364.

⁶ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Exils Editeurs, Paris, 2000, p 82.

*théâtre documentaire, du théâtre de rue...- inspiré par les mouvements contestataires européens et américains d'après 1968.*⁷ Il précise ensuite :

- « Ce mouvement théâtral témoignait d'une volonté de sortir du champ clos du théâtre :
- sortir du répertoire dramatique, y compris dans sa dimension politique ;
- sortir des théâtres institués pour partir à la recherche de nouveaux espaces collectifs – usines désaffectées, places publiques... ;
- sortir de la politique dans sa structuration traditionnelle pour retrouver le mouvement. »⁸

Et effectivement sous le signe de cette volonté de rupture, des postures d'artistes, des démarches de création et des formes artistiques s'inventent intensément. Du côté américain, on peut citer parmi les plus célèbres le Teatro Campesino de Luis Valdez, ou le Bread and Puppet Theater, qui font preuve de récupération originale de traditions théâtrales et d'innovations artistiques étonnantes, au service d'un activisme et de combats politiques bien précis. Il faut aussi mentionner les grands précurseurs que sont Armand Gatti, qui rompt définitivement avec l'institution théâtrale et s'en va travailler dans l'ombre auprès des humbles, ou Augusto Boal, qui élabore son Théâtre de l'opprimé comme une « *répétition de la révolution* », un moyen d'émancipation pour le « *spect-acteur* ». C'est sans compter la multitude de collectifs et de jeunes compagnies qui les suivent dans ce sillage et font leurs armes hors du « champ clos du théâtre », par exemple le Théâtre du Soleil ou le Théâtre de l'Aquarium, troupes pionnières de La Cartoucherie de Vincennes. Le théâtre auto-actif est également présent dans le paysage : des collectifs de femmes, d'ouvriers, d'immigrés parfois, se lancent spontanément, prennent la parole à travers des expériences théâtrales.

Le théâtre d'intervention prend ainsi appui sur des ruptures qui signent aussi son désir et son ambition d'élaborer une culture alternative, hors du « champ clos du théâtre », auprès et avec les populations qui en sont a priori exclues. Le modèle contesté à l'époque est celui d'une simple démocratisation culturelle, c'est-à-dire d'une transmission de la culture « par le haut », telle qu'elle est mise en œuvre par exemple dans la décentralisation théâtrale française, dans la lignée de Jean Vilar. Ainsi les artistes et directeurs de théâtre signataires de la Déclaration de Villeurbanne en mai 1968, constatant l'échec de ce modèle pour diffuser la culture auprès des populations, lancent l'idée d'un théâtre hors les murs, basé sur la rencontre et l'échange suivi avec le « non-public ». Si ce généreux manifeste connaît un sort

⁷ Henri Ingberg, « Avant-propos » in « *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* », p 15.

⁸ *Ibidem*, p 15.

éphémère du côté de ses plus ardents signataires, il lance néanmoins un mouvement d'envergure dans le tissu des petites et des jeunes compagnies, donne l'impulsion à une multitude d'expériences de théâtre d'intervention en France.

Les années 68 inventent effectivement des modes de mobilisation et d'action politiques qui se détournent de la politique dans sa structuration traditionnelle. Ainsi les groupes de théâtre d'intervention des années 60-70, contrairement aux troupes d'agit-prop, ne prennent pas appui sur des organisations ou partis, préférant inventer des réseaux plus libres. Les partis communistes de l'époque restent d'ailleurs méfiants face à ces tentatives de culture autonome, de projet d'art populaire auto-géré, cautionnant plutôt la démocratisation culturelle.

Comme le mentionne Philippe Ivernel dans son introduction à l'ouvrage *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, le projet de créer un « Front Culturel », à l'image de celui constitué en 1930 par l'UITO, est lancé vers 1974-75. La tentative se solde par un échec, qui s'explique par la dispersion des pratiques des compagnies, qui ne parviennent pas à s'insérer dans un mouvement social concret. Mais on verra qu'en Belgique francophone, un collectif de troupes se regroupe dès 1977 sous l'appellation de théâtre-action.

Pour appréhender ce théâtre d'intervention des années 60-70, on peut d'ores et déjà établir une distinction entre les expériences qui se construisent dans la nécessité et le feu de l'action autour d'une lutte sociale ou politique donnée, et celles qui relèvent d'un volontarisme du monde artistique théorisé en manifeste (ainsi en France les expériences impulsées par la Déclaration de Villeurbanne).

Désormais que nous avons commencé à approcher le théâtre d'intervention à travers ses manifestations et sa réalité historiques, un bref moment de définition et d'interrogation de la notion en elle-même s'avère nécessaire.

Le théâtre d'intervention : un objet à définir, une appellation à questionner

Si l'on s'en tient à une définition immédiate et *stricto-sensu* de ce que désigne le théâtre d'intervention, dans la directe filiation de l'agit-prop, on peut avancer qu'il s'agit d'un théâtre qui intervient ponctuellement, en liaison avec une lutte sociale ou politique existante, et qui est mû par une double ambition : agir sur l'esprit des spectateurs (en leur délivrant des informations, en les exhortant à la conscience critique, à l'action etc.), agir sur la situation en jeu (provoquer ou sensibiliser le

maximum de personnes, donner une visibilité à la lutte dans l'espoir de faire évoluer les choses, et ainsi de suite).

Cependant cette définition première reste trop restrictive pour rendre compte de la multiplicité des expériences et des démarches qu'il nous sera donné d'analyser, telles qu'elles se sont développées dès les années 70 et dans les vingt dernières années. Le terme, retenu par des chercheurs français au début des années 80 et aujourd'hui conservé se prête à d'incessantes redéfinitions, selon les expériences effectives qui se créent dans son champ, les humeurs et désirs de l'époque. Par ailleurs, l'appellation est usitée essentiellement du côté français : les Belges ont choisi quant à eux le vocable de « théâtre-action » pour désigner leurs activités. Ajoutons à cela que toutes les compagnies qui opèrent dans le champ du théâtre d'intervention ne se reconnaissent pas, ou plus forcément, dans l'appellation aujourd'hui. Essayons cependant de qualifier et de circonscrire progressivement cet objet aux contours mouvants, pour définir les limites de notre recherche.

Lorsqu'au début des années 80 Philippe Ivernel et le groupe de chercheurs du CNRS qui signent les deux volumes *Le Théâtre d'intervention depuis 1968* choisissent le terme en question pour regrouper des expériences de théâtre nées dans la décennie précédente, ils insistent bien sur sa relative ouverture :

« Qu'il le veuille ou non, le théâtre d'intervention contemporain est voué à opérer sur des situations extrêmement diverses, extrêmement fluctuantes. Plus que jamais, il requiert une flexibilité qui défie les essais de définition et donc de coordination trop étroits. Aussi bien n'y a-t-il pas à considérer le théâtre d'intervention comme un genre relevant d'une appellation contrôlée. Si nous avons retenu le terme, c'est qu'il permet de rendre compte d'expériences multiples, à mi-distance de l'agit-prop dont personne n'ose plus se réclamer aujourd'hui, dans la mesure où le terme suppose une « vision du monde » achevée, et de l'animation, dont tout le monde parle, mais sans se demander d'où elle vient ni où elle va, si bien qu'elle se prête à toutes les manipulations clandestines et à toutes les récupérations officielles. »⁹

Le théâtre d'intervention ne se veut donc pas un genre relevant d'une appellation contrôlée. Mais la définition de l'objet par pôles-repoussoir est intéressante : le théâtre d'intervention se situerait à mi-chemin de « l'agit-prop », concept trop lourd de son passé et de son orientation politique radicale, et de « l'animation », au contraire insuffisamment orientée et charpentée politiquement, se prêtant donc à des risques d'instrumentalisation. Dans le même ordre d'idées, on pourrait distinguer le théâtre d'intervention du théâtre politique, dans la mesure où ce dernier ne revendique pas *a priori* des structures de production et de représentation

⁹ Philippe Ivernel, « Ouverture historique - 1936 et 1968 » in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, Tome I, L'Age d'homme, Lausanne, 1983, p 26.

hors circuit institutionnel. Nous considérons par exemple comme légèrement abusif d'avoir fait figurer dans le volume *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* une contribution sur le spectacle *Rwanda 94*. Cette production du Groupov de Jacques Delcuvellerie, spectacle politique immense, remarquable et décisif de ces dernières années, ne relève pas selon nous du théâtre d'intervention tel qu'il entrera dans notre corpus de recherche. Cela n'empêche que ce type de théâtre dessine les contours de notre objet en se situant à son horizon. Une autre distinction serait à établir entre le théâtre d'intervention et l'action socio-culturelle, qui est peut-être un équivalent actuel de « l'animation » dont parlait Philippe Ivernel : l'action socio-culturelle n'est pas animée a priori par un projet politique net, souvent commanditée par un certain nombre d'instances (associations, municipalités) susceptibles de l'instrumentaliser. Cependant pour cerner le théâtre d'intervention de ces vingt dernières années, on ne pourra faire l'économie de se déplacer vers ces territoires de l'action socio-culturelle aux frontières fluctuantes.

Philippe Ivernel, toujours dans le même texte, précise ainsi la définition de l'objet :

« Cela étant, le théâtre d'intervention, fondé sur un rapport d'échanges entre un groupe et un milieu donnés, dans la dynamique duquel le processus de production n'importe pas moins que le produit théâtral proprement dit, oscille entre deux pôles qui le maintiennent perpétuellement en état de tension : le pôle militant d'une part et d'autre part ce que nous nommerons faute de mieux le pôle désirant. Le premier renvoie plutôt à la prise de parti, le second à la prise de parole. »¹⁰

Ces quelques lignes fondamentales mettent en valeur le processus sur lequel se fonde le théâtre d'intervention, et en filigrane le projet qui le sous-tend. La quasi totalité des expériences se construit en effet dans un rapport d'échange entre un groupe (d'artistes le plus souvent) et la population d'un milieu donné, chacun apportant sa participation à l'élaboration et à la diffusion du spectacle selon des modalités diverses. L'image de la tension entre pôle militant et pôle désirant est assez belle, puisque le théâtre d'intervention, outre son aspect militant immédiat, passe par la prise de parole des personnes, dessine un espace où leur voix peut se faire entendre. Ce qui confirme le projet politique de l'exercice d'une culture et d'un art alternatifs, pris en charge en partie par les populations elles-mêmes, et dont le terme utopique serait de déboucher sur un « art populaire auto-géré » selon l'expression de Mikel Dufrenne¹¹.

¹⁰ *Ibidem*, p 27.

¹¹ Mikel Dufrenne, « Pour un art populaire auto-géré », *Le Monde* du 3 mai 1978.

Vingt ans après, en l'an 2000, dans l' « Avant-propos » du volume *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui*, Henri Ingberg propose une nouvelle déclinaison de la notion, sur la base du constat de l'évolution du contexte socio-historique :

« La notion de théâtre d'intervention est suffisamment ouverte pour évoluer avec la société. Nous vivons à une époque où dogmes et codes politiques s'effritent sous la pression conjointe d'une mondialisation effrénée et de réflexes identitaires crispés. Perte de repères, perte de sens, perte de références... : les institutions et identités établies renvoient à un vide qui ne permet plus de se définir clairement « contre », ou encore ouvrent vers de nouvelles perspectives qui ne peuvent pas encore se définir « pour ». C'est dans ce contexte où l'histoire semble s'achever avec le millénaire et où le futur n'apparaît plus inexorablement meilleur, que le théâtre d'intervention se veut en interaction avec la société, lance des ponts entre acteurs et publics, s'insère dans les anfractuosités d'une société dont il refuse les conditionnements, les injustices et les rapports de domination. »¹²

On peut noter l'infléchissement de la notion, effectivement de plus en plus « ouverte », telle qu'elle est esquissée sur cette toile de fond historique teintée de pessimisme. Si l'aspect militant est resserré dans un postulat de résistance et de refus face à un certain nombre de faits et valeurs imposées, l'insistance sur le champ lexical de « l'entre », de « l'inter », mérite l'attention. Voici le nouveau profil d'un théâtre d'intervention qui ne se définit ni « pour », ni « contre » (c'est bien le comble !) mais continue « d'intervenir » à travers une démarche qui, reliant toujours des artistes et des populations, cherche à investir la société dans son épaisseur et ses interstices. Cette définition, malgré les bouleversements qu'elle révèle et qui sont à prendre en compte, reste cependant trop floue pour constituer un véritable point d'appui. Une saisie plus concrète et précise s'avère nécessaire, sans faire le deuil ni du versant militant, ni du projet de culture alternative qui se tient en filigrane du théâtre d'intervention tel que nous voulons l'entendre.

Comme nous l'avons mentionné, en Belgique francophone, les expériences relevant du champ du théâtre d'intervention se regroupent sous le vocable de « théâtre-action ». Le terme a été choisi en 1977 par les compagnies du mouvement belge réunies en collectif, au détriment de l'appellation de théâtre d'intervention qui paraissait trop restrictive dans son sens premier, comme le relate Paul Biot :

« Pour la dizaine de compagnies formant à l'époque le mouvement de théâtre-action, le terme de « théâtre d'intervention » renvoyait en effet, dans leur propre histoire, à des événements précis, de forte intensité politique, où s'entrecroisaient, en des moments aussi chaleureux qu'éphémères, création théâtrale, engagement militant, solidarité agissante, dans l'urgence et le futur à inventer. Or dès le milieu des années 70, sans jamais abandonner cette politique fondatrice, la plupart des compagnies avait appris à développer une démarche s'inscrivant davantage dans la durée et le long travail en ateliers. »¹³

¹² Henri Ingberg, « Avant-propos », in « *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* », p 15.

Effectivement, comme le souligne encore Paul Biot, ce qui dans le travail de ces compagnies « *pouvait sans grand débat appartenir au théâtre intervenant dans des luttes concrètes – littéralement y prenant part volontairement – n'a paru constituer qu'un des modes d'une démarche plus globale en instance permanente de redéfinition et d'affirmation.* »¹⁴ Si des démarches et des processus de plus longue haleine se développent, au-delà des modalités d'une intervention militante immédiate, c'est signe que les compagnies ont le souci de s'attacher à ce que Philippe Ivernel nomme le « pôle désirant » : la prise de parole, l'expression et la participation des populations, le rapport d'échange à travers lequel tout se construit, nécessitent un temps qui n'est pas toujours celui de l'urgence.

Le théâtre d'intervention regroupe donc bien des expériences de rythme et de durée très hétérogènes. Il semble que la tendance qui prend corps dès la fin des années 70 aille dans les sens d'une décélération, d'une diminution des actions ponctuelles et immédiates, au profit de processus plus lents et plus longs. Cette mutation reste à interroger et à vérifier quantitativement et qualitativement pour l'ensemble notre période.

Le même Paul Biot esquisse une rapide typologie des différentes démarches menées par les compagnies de théâtre-action belge¹⁵. Cette typologie semble pertinente pour circonscrire les différentes expériences que nous reconnaissons comme relevant du théâtre d'intervention, et qui peuvent entrer dans notre corpus. Les « *spectacles au service d'une action urgente* », créés dans le feu de l'action (et relevant donc du théâtre d'intervention *stricto-sensu*), constituent une première catégorie. La seconde catégorie concerne des « *spectacles préexistant à l'événement* », c'est-à-dire des créations autonomes d'une compagnie, présentées lors d'une manifestation particulière, et en relation thématique avec celle-ci. On peut aussi les appeler « *spectacles de sensibilisation* ». La dernière catégorie, celle des « *spectacles d'atelier* », désigne des spectacles qui se construisent dans l'échange entre des artistes et les membres d'une population donnée. A l'intérieur de ces catégories on pourra bien sûr délimiter des sous-catégories, dessiner des nuances selon les cas de figure. Cette typologie ne constitue qu'un premier cadre de

¹³ Paul Biot, « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique », in « *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui* », p27.

¹⁴ *Ibidem*, p 27.

¹⁵ *Ibidem*, p 28

classement. Pour n'oublier aucune catégorie, il faut évoquer de surcroît le cas du *théâtre auto-actif*, qui n'implique pas l'intervention d'une compagnie professionnelle, puisqu'il est pratiqué par de amateurs de façon autonome. Mais il faut imaginer que la majorité des cas que nous aurons à analyser impliqueront des artistes professionnels en relation avec des populations et publics.

Il faut finalement s'interroger sur l'endroit de désignation et d'application de cette fameuse « intervention », terme problématique s'il en est. L'intervention renvoie au geste d'intervenir, c'est-à-dire de « *prendre part à une action ou à une affaire en cours, en vue d'influer sur son déroulement.*¹⁶ » Ainsi, au cours d'une lutte sociale ou politique, le théâtre *intervient-il*, dans un désir agissant. Mais qu'en est-il de processus de plus longue haleine, par exemple l'élaboration de spectacles d'atelier, qui impliquent et membres d'une population et artistes-intervenants ? Le terme ne peut-il pas subir un glissement pour désigner cette fois l'intervention des artistes auprès de cette population, intervention que l'on espère porteuse de transformations dans la situation de chacun au monde ? Il est certain en tout cas que la notion d'intervention implique l'idée d'un *tiers* intervenant, d'un élément *extérieur* qui fait irruption dans une situation donnée. La façon ou la manière dont ce tiers intervient comptent beaucoup : entre une intervention brève et efficace, une intervention brutale ou violente, une intervention durable et patiente, il y a des différences de méthode, de projet, et d'effet recherché.

Le terme a des connotations et des emplois pas toujours heureux, mais qu'il ne faut pas négliger : il peut renvoyer au vocabulaire du soin, quand beaucoup de compagnies aujourd'hui craignent effectivement d'être instrumentalisées en tant que réparateurs du tissu social. Il s'emploie aussi dans un contexte militaire, souvent doublé de l'idée d'ingérence : on parle de l'intervention des forces de l'ONU par exemple. Cette idée d'intervention en position de sauveur, de justicier, ou d'arbitre muni de certitudes, fait qu'un certain nombre de compagnies aujourd'hui a quelque réticence à se reconnaître dans l'appellation.

Entendons-nous donc sur ce que nous prenons en compte dans l'acception de « théâtre d'intervention » : des spectacles ponctuels nés à l'occasion d'une lutte, mais aussi des spectacles créés sur un thème d'actualité particulier et destinés à une

¹⁶ Définition du Dictionnaire Robert.

sensibilisation du public, enfin des processus plus longs d'ateliers qui débouchent sur un spectacle auquel les populations impliquées prennent part, (sachant que ces catégories peuvent aussi se croiser). N'oublions pas non plus le projet, plus ou moins utopique, qui sous-tend tout théâtre d'intervention : l'exercice d'une culture alternative basée sur la contestation des ordres dominants et nourrie par des prises de parole minoritaires, et la constitution progressive d'un art populaire auto-géré.

Avant de le plonger notre objet, maintenant un peu plus circonscrit, au cœur de sa problématique historique, nous aimerions, dans un souci de clarté, préciser une de ses mutations déjà saisissable et riche de conséquences, dans le champ institutionnel du théâtre.

La professionnalisation des compagnies, une mutation riche d'ambiguïtés

Considérer la situation institutionnelle du théâtre d'intervention, son fonctionnement, ses sources de financement, ses réseaux d'appuis, nous semble être une dimension de la réflexion à mener. L'économie du théâtre d'intervention, dans un monde de plus en plus marqué par l'économie, n'est nullement à négliger en effet.

Le théâtre auto-actif, pris en charge spontanément et de façon autonome par des groupes amateurs, constituait l'un des pans importants du théâtre d'intervention des années 60-70. Dans notre période historique d'étude, il semble que ces expériences auto-actives soient de plus en plus confidentielles, voire en voie de disparition (ce qui reste néanmoins à vérifier dans nos recherches et notre constitution de corpus).

Le paysage du théâtre d'intervention tel qu'il nous apparaît à ce stade de la recherche est constitué essentiellement de compagnies professionnelles, qui opèrent dans son champ. Certaines sont nées dans les années 70 et se sont maintenues jusqu'aujourd'hui, d'autres se sont créées dans les années 80 ou 90. Contrairement à des amateurs qui feraient du théâtre ponctuellement, à l'occasion d'une lutte, une compagnie professionnelle espère arriver à vivre de ses activités, c'est-à-dire inscrire les inscrire dans un réseau d'appuis solides, et dans la durée. Outre le désir de développer des démarches à long terme avec les populations, on peut aussi comprendre en termes de survie économique la diversification des activités des compagnies de théâtre-action belge (diversification qui touche aussi les compagnies françaises). Le cas belge est même tout à fait à part, puisque la reconnaissance et le

fonctionnement des compagnies de théâtre-action est régi par un texte de loi, une circulaire gouvernementale¹⁷, qui permet leur subventionnement. Le théâtre-action en Communauté française de Belgique est donc un théâtre d'intervention subventionné. On peut considérer cela comme une contradiction de nature. En effet, si le théâtre-action est dépendant financièrement des institutions gouvernementales, quelle est sa véritable licence, sa marge de manœuvre militante ? Malgré cette situation singulière d'institutionnalisation, comparé aux autres pays européens, le théâtre-action belge ne semble nullement amputé de son énergie et de ses audaces militantes, bien au contraire. Mais il faut garder à l'esprit cette limitation, qui a forcément des incidences sur le travail des compagnies. Subventionnement du théâtre-action signifie aussi, il ne faut pas se leurrer, reconnaissance de son utilité sociale de la part des institutions. La professionnalisation des activités de ces compagnies les met quasiment en position de « prestataire de services », devant répondre aux demandes et aux sollicitations de municipalités, d'associations, dont les intentions peuvent différer du projet des compagnies. Les risques d'instrumentalisation sont donc bien présents, et les compagnies doivent veiller à garder leur identité et leurs volontés propres, même dans des situations de commande. La question est souvent revenue dans les quelques entretiens que nous avons déjà menés avec des compagnies, belges comme françaises. Car cette problématique concerne aussi le cas français. L'économie du spectacle vivant en France est un système de théâtre public subventionné par l'Etat et les diverses collectivités territoriales. Les compagnies de théâtre d'intervention sont rarement reconnues et subventionnées par les DRAC, mais les financements de type municipal par exemple, dans la mesure où ces compagnies inscrivent leur action dans un domaine local, sont plus fréquents. Toute subvention implique une mission, un cahier des charges, une dépendance quelconque en tout cas. La question des diverses sources de financement qui permettent au théâtre d'intervention de vivre (et les dépendances qui en découlent) sera explorée de façon plus complète dans le cadre de notre recherche. Mais il nous importait de mentionner cette situation nouvelle : si le théâtre d'intervention a parfois pris appui sur des partis, des organisations politisées (communistes pour la plupart), le voici aujourd'hui qui reçoit des subsides du politique même (de l'Etat dans le cas belge, de

¹⁷ *Circulaire de l'Exécutif de la Communauté française de Belgique relative au subventionnement des compagnies de théâtre-action* (Circulaire 84/4). On peut en trouver des extraits dans *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui*, p 38.

collectivités publiques ailleurs). C'est une configuration qui mérite d'être interrogée dans ses implications et ses conséquences.

II – Nouages problématiques

Le théâtre d'intervention sur fond de dépolitisation de la société, de « rupture post-moderne » et de mondialisation.

« La politique est atteinte d'une maladie de langueur : elle n'en finit pas de finir. Et au catalogue des idées reçues, son dépérissement occupe aujourd'hui une place très en vue : vidée de son contenu, vouée à l'impuissance, tombée en déshérence, elle n'oriente plus les conduites, elle ne cristallise plus les passions, elle ne propose plus d'idéaux. D'où la kyrielle de termes, et l'on en passe, qui qualifient le rapport subjectif que nous entretenons avec elle : déception, désintérêt, désenchantement, méfiance, discrédit... »

Myriam Revault d'Allonnes
in *Le dépérissement de la politique - Généalogie d'un lieu commun* (1999)

« Les politiques doivent faire le deuil de la politique révolutionnaire, de cette religion séculaire qui a sévi jusqu'au début des années 80, celle qui disait aux citoyens : « Nous allons changer votre vie »

Pascal Perrineau
in *Le Nouvel Observateur*, 6 juin 2002

En guise d'exergue, l'entrée en matière du livre d'une philosophe, suivi du propos d'un journaliste. Notre ambition à ce stade est de tenter de définir l'ensemble des mutations profondes des sociétés contemporaines, vécues sous le signe de la rupture, et plus que susceptibles d'affecter la nature et les fonctionnements du théâtre d'intervention. En regard des transformations historiques, idéologiques, sociales, politiques et culturelles absolument fondamentales qui ont cours depuis le début des années 80, le théâtre d'intervention se trouve face à une situation totalement inédite dans son histoire.

Le théâtre d'agit-prop et le théâtre d'intervention des années 60-70, malgré l'écart historique qui les sépare, ont en commun de s'enraciner et de prendre leur essor dans des périodes marquées par des cycles internationaux de luttes : la vague révolutionnaire qui suit la Révolution bolchevique de 1917 et contamine une partie de l'Europe, la vague contestataire des années 60-70, qui excède de beaucoup les territoires de l'Europe et de l'Amérique. Ces périodes riches en conflits politiques et sociaux, ces sociétés très politisées, constituent un terreau plus que propice pour le théâtre d'intervention. Ainsi, dans la fièvre immédiate de l'après 68, la mobilisation et les désirs de changement ont atteint par brusque contamination des couches

multiples de la société, des individus qui n'avaient jamais été en contact ; le « péril rouge » inquiétait vraiment les franges conservatrices de la société et l'utopie d'un « grand soir » ne semblait pas totalement irréaliste. L'avenir était en marche, ouvert et prometteur, et il s'agissait de le faire ensemble. De l'autre côté du monde capitaliste, il y avait le bloc soviétique, dont on connaissait déjà les failles, mais qui représentait tout de même un ailleurs et un idéal.

Si nous évoquons soudain ce moment d'histoire sur le mode du passé mythique, ce n'est pas tout à fait un hasard. Il fait appel à toute une série de représentations désormais révolues, qui se sont effritées progressivement ces vingt dernières années. Il faut bien saisir que le théâtre d'intervention des années 60-70 (tout comme l'agit-prop, son prédécesseur historique) s'inscrit dans une représentation *moderne* du monde et de l'histoire, représentation basée sur de grands récits eschatologiques, parmi lesquels le récit marxiste. Ces grands récits annoncent en somme l'émancipation de l'homme, des sociétés en marche vers un monde meilleur, autant de mythes qui fondent, motivent et justifient les luttes à mener.

A partir du début des années 80, on entre progressivement dans une autre période toute autre, marquée par une « dépolitisation » de la société assez nette. Les utopies des années 60-70 vont s'effacer rapidement devant un réalisme pragmatique, du côté des gouvernants comme de la société civile. Cette conjoncture ne peut que porter atteinte au théâtre d'intervention, dépourvu de son terreau naturel, du tissu qui lui confère historiquement sa vivacité. Les causes et les manifestations de cette « dépolitisation » générale peuvent être évaluées à plusieurs niveaux.

Passée l'effervescence des années 60-70, de façon de plus en plus nette, les sociétés basculent dans ce qu'on peut nommer le « moment post-moderne ». On retiendra de cette entrée dans la « post-modernité » qu'elle signe une rupture avec le monde précédent, étant marquée par un processus de délégitimation des méta-récits qui structuraient la mentalité politique et le devenir des sociétés de l'âge moderne. L'abandon de ces méta-récits consomme la fin de la croyance en une certaine idée de l'Histoire qui avait cours depuis les philosophes des Lumières, histoire censée donner une direction à l'agir politique des hommes. La conception hégélienne de l'histoire, vue comme un récit téléologique, un développement orienté vers la réalisation d'un but ultime, comme une totalité à accomplir par l'humanité, ne diffère pas dans son schéma général de la conception marxiste, conception marxiste qui

constitue *a priori* la représentation du monde qui guide le théâtre d'intervention historique. Marx « renverse » le modèle hégélien tout en en conservant la structure. Ainsi, la téléologie de la Raison à l'œuvre dans l'histoire d'Hegel devient chez Marx une téléologie de la réalisation de l'Homme dans l'histoire. L'une se base sur l'émancipation du sujet raisonnable, l'autre sur celle du sujet travailleur. L'agir individuel et collectif, dans le monde moderne, s'inscrit donc dans ce projet de réalisation de l'Histoire comme totalité achevée : aboutir à terme à la Raison absolue, ou arriver à la société sans classes. La post-modernité met en doute cette considération « pensante » de l'histoire, et met surtout en cause toutes les entreprises d'universalisation qui ont présidé depuis les Lumières à la constitution du monde occidental.

L'évènement historique le plus étroitement lié à cette mutation des consciences est l'effondrement du bloc soviétique, qui se fissure dans les années 80 et sombre au début des années 90. Myriam Revault d'Allonnes, dans *Le dépérissement de la politique - Généalogie d'un lieu commun*, évoque les bouleversements qui en découlent pour la conscience et la réflexion politiques contemporaines :

« La chute du communisme n'a pas seulement vu s'effondrer un système de domination : système caractérisé par une idéologie d'Etat visant à un certain accomplissement de l'humanité. Elle a aussi accéléré la perte ou le vide de sens. Comme l'écrit Emmanuel Levinas nous avons aujourd'hui « vu disparaître l'horizon qui nous apparaissait, derrière le communisme, d'une espérance, d'une promesse de délivrance. Le temps promettait quelque chose. Avec l'effondrement du système soviétique, le trouble atteint des catégories très profondes de la conscience européenne. » La chute du communisme s'est accompagnée non seulement d'un effondrement du mythe révolutionnaire, mais d'un ébranlement très profond des catégories de pensée qui soutenaient la réflexion politique. Car la disparition de cet horizon d'espérance fait advenir un temps sans promesses. Elle prive l'idée d'émancipation de ses repères messianiques. »¹⁸

Face aux réalités historiques d'un XX^{ème} siècle qui s'achève sur l'effondrement du bloc communiste, c'est donc tout un horizon de croyances et d'espérances qui s'efface, celles-là mêmes qui étaient susceptibles de susciter l'action politique. Plus généralement, l'idée d'une histoire et de sociétés marchant vers un mieux ou vers un progrès certain, est fortement remise en doute. Cette incertitude totale face à un avenir « plus forcément meilleur » conférerait une certaine vanité aux velléités de changement, aux désirs d'activité et de construction politiques.

¹⁸ Myriam Revault d'Allonnes, *Le dépérissement de la politique – Généalogie d'un lieu commun*, Champs Flammarion, Paris, 1999, p 208.

Après la chute du communisme, les représentations du monde et les nouvelles idéologies qui se constituent (malgré leur prétendue « fin ») sont pareillement génératrices de dépolitisation, voire de liquidation de la politique. On a pu ainsi théoriser une « fin de l'histoire » qui s'incarnerait dans l'avènement du modèle de la démocratie libérale occidentale dans le monde entier, comme forme finale idéale de l'histoire et du gouvernement humain¹⁹. Ce type de théorie qui prédit une irrémédiable homogénéisation économico-culturelle sous la férule du libéralisme universel est révisée à la baisse par un autre discours, plus récent, qu'on a vu par exemple ressurgir dans tout son éclat suite aux événements du 11 septembre 2001. Il s'agit du type de perspective défendue par l'Américain Samuel Huntington dans *Le choc des civilisations*²⁰. Le constat est au contraire celui d'un monde morcelé et fragmenté en identités culturelles, en particularismes de tous types, qui explique qu'une partie de la planète résiste au processus d'universalisation de la démocratie occidentale. L'Occident, pour éviter « la guerre des cultures », aurait ainsi pour seule solution le repli à l'intérieur d'aires géographiques protégées. Cette théorie selon laquelle le morcellement culturel, ethnique ou identitaire constituerait l'horizon indépassable de notre époque, donnant l'image d'une humanité définitivement divisée et dépourvue de tout universel, tout comme son alternative opposée, ne sont que deux façons complémentaires d'engloutir la politique (l'activité de constitution du vivre ensemble, de la vie en commun des hommes), d'abandonner l'idée d'universel comme horizon ou idée régulatrice, comme le remarque justement Myriam Revault d'Allonnes.

Sur le plan de la pensée, l'effondrement des philosophies de l'histoire et du mythe révolutionnaire peuvent finalement être considérées comme l'endroit d'un dessillement plutôt que celui d'une perte. Maintenant que l'image de sociétés avançant forcément vers un progrès ou vers des « lendemains qui chantent » est réduite à une vieille illusion, l'avenir apparaît enfin pour ce qu'il est : essentiellement incertain. Ce qui place l'homme dans une position de responsabilité totale et absolue. D'où la nécessité d'un horizon de sens (et non pas d'une fin) à caractère un tant soi peu universel qui pourrait guider l'agir politique, et justement prendre le contre-pied du genre de discours et d'idéologies qui consomment le dépérissement et la fin de la

¹⁹ Ce type de théorie est développé par exemple par Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Flammarion, 1989.

²⁰ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations*, Editions Odile Jacob, Paris, 1997.

politique, et font ainsi apparaître comme caduques ou vains le désir d'une prise sur le monde, la possibilité d'une construction ou d'un changement.

La dépolitisation de la société découle aussi de la soumission de plus en plus grande du pouvoir politique à l'économie, celle-ci s'érigeant peut-être comme une nouvelle Raison guidant le monde. Depuis vingt ans, la marge de manœuvre politique des Etats semble de plus en plus faible face aux contraintes du marché et à l'insertion dans la mondialisation économique libérale. L'affaiblissement de l'Etat-nation se traduit par une limitation de l'action publique, les décisions étant motivées par les impératifs de la « contrainte extérieure », prises au niveau européen ou mondial et non plus à l'échelle nationale. Ce qui éloigne encore davantage la société civile des instances décisionnelles, ce qui contribue à l'idée que la politique « peut si peu » face à l'ordre économique.

L'aplanissement de l'opposition idéologique des partis de droite et de gauche est une autre caractéristique de l'évolution politique de ces vingt dernières années en Europe, toujours liée à l'imposition du modèle libéral, et toujours créatrice de déprise du politique chez les citoyens. Dans les années 80 ou dans les années 90, la quasi-totalité des pays européens, et les trois qui nous intéressent, ont connu des périodes de gouvernement où des partis socialistes étaient au pouvoir ; ceux-ci n'ont guère cherché à endiguer la vague libérale, menant au contraire des politiques tendant à affaiblir le pouvoir régulateur de l'Etat-nation et à libérer les échanges économiques. En France, pays où l'opposition historique droite/gauche est très significative, le *discours du consensus*, concept que l'on peut généraliser au-delà du cas français, a ainsi fait son apparition : comme l'explique Marc Augé, le terme de consensus s'est imposé « à partir du moment où le sentiment s'est fait jour, dans les cercles officiels de la politique, que sur un certain nombre de questions importantes il n'y avait pas de réelle différence entre les positions de la droite et de la gauche »²¹, l'objet du consensus étant « l'existence d'un lien nécessaire entre économie de marché et démocratie représentative ». Ce qui fait que le clivage gauche/droite, sans s'effacer totalement, pourrait perdurer sous la forme d'une opposition de gestion (et non plus d'une opposition de conception), comme l'avance Marcel Gauchet.

²¹ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs Flammarion, Paris, 1994, p 32.

Dans ce contexte général où la politique semble immanquablement livrée à l'économie, idée aussi bien relayée par des discours intellectuels ou médiatiques que mise en pratique par les gouvernements, le désintérêt des citoyens pour la politique est -presque- compréhensible. La crise de la démocratie représentative s'explique également par l'écart grandissant qui se creuse entre la classe politique et les citoyens, ces derniers ne se reconnaissant plus dans celle-là. Le processus de « professionnalisation de la politique » dont parle Max Weber dans *Le savant et le politique*²² - c'est-à-dire la constitution d'une classe de « fonctionnaires » qualifiés, gravitant dans l'orbite d'hommes politiques professionnels - aboutit aujourd'hui à un pouvoir exercé par une élite de technocrates, à une politique pensée sur le mode de l'administration de l'entreprise privée, gérée par des spécialistes. Le pouvoir politique et son exercice se situent ainsi extrêmement loin des citoyens, qui en sont littéralement dessaisis.

L'autre mutation qui creuse le fossé entre les citoyens et la politique est l'affaiblissement dans la société de ce que Durkheim nomme les « corps intermédiaires », c'est-à-dire les partis, les syndicats, les organisations, qui autrefois structuraient le corps social et le politisaient, jouant comme autant d'instances de regroupement et de médiation, et bien sûr de cristallisations de luttes. C'est au sein ou avec l'aide de ces « corps intermédiaires » que beaucoup d'expériences de théâtre d'intervention prenaient forme. Les sociétés aujourd'hui se reconfigurent plutôt sur la base de regroupements identitaires ou corporatistes, chacun défendant ses propres intérêts ou particularismes, sans qu'émerge *a priori* nul universel politique à l'horizon.

Les processus de mondialisation économique tendent au contraire à diviser, et à creuser les écarts entre les gagnants et les perdants du système. Michael Hardt et Antonio Negri, dans *Empire*, remarquent l'adéquation de certains courants de pensée post-modernistes (radicalement opposés aux schémas d'universalisation propres à la vision et au projet politique du monde moderne, exaltant au contraire la différence, l'indétermination, la mobilité, la fluctuation, l'hybridation, comme possibilités de libération infinie de l'individu²³) avec la configuration du monde libéral capitaliste. Ils dressent un parallèle intéressant entre les post-modernismes et les

²² Max Weber, *Le savant et le politique*, 10/18, UGE, Paris, 1982.

fondamentalismes (courants marqués par le repli identitaire, l'adhésion à des valeurs traditionnelles figées, par refus de l'ordre social contemporain) qui, quoique diamétralement opposés, constitueraient tous deux des réponses anti-modernes à la nouvelle configuration du monde :

« Il nous semble que les postmodernismes et les fondamentalismes actuels sont apparus non seulement en même temps, mais aussi en réponse à la même situation, aux pôles opposés de la hiérarchie mondiale selon une distribution géographique frappante. En simplifiant beaucoup, on pourrait avancer que les discours post-modernistes attirent essentiellement les vainqueurs dans les processus de mondialisation ; les fondamentalismes, les perdants. Autrement dit, les tendances mondiales actuelles vers un accroissement de la mobilité, de l'indétermination et de l'hybridité sont vécues par certains comme une sorte de libération, mais par d'autres comme une exacerbation de leur souffrance. Il est certain que des partis à recrutement populaire et programmes fondamentalistes se sont diffusés très largement parmi ceux qui ont été soumis, puis exclus par les récentes transformations de l'économie mondiale et qui sont le plus menacés par la mobilité croissante du capital. »²⁴

Effectivement, à l'échelle mondiale comme nationale, l'intégration dans le nouvel ordre économique a ses intégrés et ses laissés pour compte. Les écarts entre riches et pauvres vont s'accroissant de façon alarmante. Nous sommes globalement dans des sociétés qui, depuis vingt ans, ont fabriqué de plus en plus d'exclusion, ou plutôt n'ont pas enrayer le phénomène de mise en marge des populations les plus démunies et les plus fragiles. En Europe, l'idée d'Etat-providence semble en déshérence face aux nouveaux impératifs du « réalisme » économique, le financement de la « main gauche de l'Etat » selon l'expression de Pierre Bourdieu étant évidemment lourd et peu rentable à court terme (d'ailleurs, face aux fractures qui affectent inévitablement le tissu social, les solutions prônées semblent relever de plus en plus de la « main droite », les Etats privilégiant le déploiement et l'action répressive d'appareils de police ou de justice en guise d'interventionnisme public). Pour le cas français, les analyses et les témoignages rassemblés dans *La misère du monde*²⁵ par l'équipe de chercheurs-sociologues réunis autour du même Pierre Bourdieu, dressent par exemple un tableau éloquent des formes contemporaines de la misère sociale, qui ne touchent pas seulement les plus basses couches de la population.

En tous les cas, le « prolétariat », qui jusque dans les années 70 demeurait dans l'imaginaire de la gauche investi d'une sorte de valeur messianique (dans la lignée

²³ Pour une définition et une analyse plus approfondie des caractéristiques des pensées post-modernistes qui se construisent en rejet de la pensée moderne, on peut lire l'ensemble du chapitre « Les symptômes du passage » in Michael Hardt et Antonio Negri, *op. cit.* p 179-204.

²⁴ Michael Hardt et Antonio Negri, *op.cit.*, p 194.

²⁵ *La misère du monde*, sous la direction de Pierre Bourdieu, Points Seuil, Paris, 1993.

des traditions révolutionnaires marxiste ou maoïste) ou du moins constituait la base populaire et traditionnelle des forces de gauche, a beaucoup changé. Face aux mutations profondes que nous avons évoquées, ces couches de la population se sont, ou ont été démunies de la chose politique de façon encore plus nette que le reste de la société. L'éclatement du monde ouvrier, la dislocation sans précédent de la classe ouvrière, est un signe des temps, et la perte d'un monde. Ainsi des classes de populations appartenant autrefois aux forces de gauche, dépolitisées, fragilisées, en situation d'immense précarité, peuvent se retrouver face à des tentations fondamentalistes ou extrémistes.

On peut penser qu'une certaine frange du théâtre d'intervention, qui s'attache justement à permettre la prise de parole de ces groupes de populations, a pareillement subi un déplacement de ses activités vers les marges, ces vingt dernières années. Ce qui rassemblait les artistes et les populations dans les années 70 était une vision du monde, une appartenance politique communes. Celles-ci étant désormais beaucoup plus incertaines, quels sont les liens qui fondent les collaborations ? Nous aurons l'occasion d'approfondir le thème et la problématique à travers la partie rédigée.

Face à ce tableau plutôt catastrophique, qui ne reste qu'une tentative non exhaustive d'appréhender les grandes mutations à effet « dépolitisant » qui traversent notre époque et nos sociétés depuis une vingtaine d'années, on est en droit de se demander pourquoi le théâtre d'intervention n'a pas disparu naturellement dans les affres de cette dépolitisation globale. L'une des hypothèses déjà abordée est que dès la fin des années 70, il choisit des reconversions (professionnalisation, processus de travail plus durables) qui le mettent ensuite en position d'avoir une « utilité » certaine aux yeux des collectivités publiques. Déplacé vers les frontières de l'action socio-culturelle, il perdure en faisant le moins de concessions possible, sur la base d'un intérêt bien partagé. Une autre hypothèse consiste à remarquer que le système capitaliste a une capacité redoutable à englober toutes formes d'activités, y compris celles qui relèvent de sa contestation. C'est un système qui donne volontiers espace à la critique et l'absorbe, plutôt qu'il ne la réprime violemment.

Malgré ce constat de « dépolitisation » globale de la société dans le cadre d'une mondialisation économique de plus en plus prégnante et dans le sillage de l'effondrement des grands récits et des utopies révolutionnaires, les luttes n'ont pas

été absentes du paysage socio-politique de ces vingt dernières années. Il nous faut réfléchir justement sur les mutations des luttes et des formes d'engagement qui caractérisent notre époque, puisqu'elles vont conditionner et affecter de très près les fonctionnements du théâtre d'intervention.

Michael Hardt et Antonio Negri analysent qu'après les grands cycles de lutte qui ont caractérisé le XXème siècle jusqu'aux années 70, basés sur un internationalisme prolétarien aujourd'hui dépassé, on voit émerger désormais des luttes qui ont pour caractéristique d'être fermement enracinées dans des conditions locales précises, mais toutes sous-tendues par une critique violente du système mondial²⁶ (ils citent à l'appui et par exemple les émeutes de Los Angeles en 1992, la lutte des Indiens du Chiapas depuis 94, ou les grèves de 1995 en France). Ainsi l'émergence ces dernières années de mouvements sociaux qui se sont regroupés sous la bannière de la résistance aux phénomènes de mondialisation néo-libérale témoignent d'une volonté certaine de la part des citoyens de se ressaisir de leur devenir. Le mouvement « anti-mondialisation », qui a trouvé son essor et sa visibilité médiatique depuis les manifestations de Seattle à l'automne 1999 et a pris l'habitude de regroupements et manifestations à l'occasion des grands sommets des organismes de décision mondiaux (sommets de l'OMC, réunions du G8, forums européens etc), est un mouvement on ne peut plus mondialisé et composite: il regroupe des citoyens venant des pays du Nord comme du Sud, des syndicats et associations de divers ordres et confessions, qui ont en commun de chercher à mener des combats au niveau local et au niveau global à la fois. Ce nouveau type de courant militant repose sur une véritable mondialisation des échanges citoyens, rendue possible entre autres par les nouvelles technologies de la communication. Rassemblé autour du mot d'ordre un peu flou qu' « un autre monde est possible », ce mouvement a du mal à définir un projet réel, difficulté compréhensible étant donné la diversité des voix et des situations qu'il rassemble, étant donné l'ampleur de la tâche et le paysage totalement nouveau auquel est confrontée la conscience politique contemporaine.

Philippe Corcuff, dans une contribution à un petit livre paru dans le sillage des élections d'avril-mai dernier en France, tente d'analyser les nouvelles formes d'engagement politique qui caractérisent notre temps, prenant appui sur une sociologie de l'individualisme²⁷. La progression de l'individualisme contemporain (tendance de toute façon inscrite au fondement-même de nos sociétés, constituées

²⁶ Michael Hardt et Antonio Negri, *op.cit*, p 79-83.

pour garantir la liberté et la sécurité de l'individu) a provoqué un détachement de plus en plus grand vis-à-vis des « tyrannies du nous » qui marquaient la politique traditionnelle et les formes classiques de militantisme, tyrannies du collectif comportant de possibles phénomènes de confiscation de la parole ou de capitalisation du pouvoir, et laissant peu de place à l'expression des singularités individuelles. Ainsi dans l'après 68, le courant de critique libertaire de la politique, qui doit beaucoup aux mouvements féministes, avait déjà ressenti la nécessité de la recomposition de collectifs donnant davantage de place aux autonomies personnelles. Ce détachement vis-à-vis de la politique traditionnelle et des tyrannies du « nous » est sensible dans l'émergence de mouvements plus récents:

« Mêmes les nouvelles formes d'engagement qui ont vu le jour à partir des années 90, ce qu'on a appelé les « nouveaux mouvements sociaux » (SUD, Droits devants !!, AC !, Act up, Attac, etc), ont été pour une part prises dans cette dévalorisation du nous politique. On peut ainsi y percevoir une humeur « anarcho-syndicaliste » faite de défiance à l'égard de la politique institutionnelle. Ce n'est pas l'anarcho-syndicalisme flamboyant du début du XXème siècle, portant l'idée d'une nouvelle société se construisant à partir du mouvement social, mais une version profil bas de l'anarcho-syndicalisme où le mouvement social représente simplement un contre-pouvoir face à des institutions politiques vues comme essentiellement corruptrices. »²⁸

Ainsi aujourd'hui, des formes d'engagement plus distancié et plus soucieuses de l'individu se font jour :

« Dans la floraison de la vie associative locale, dans l'implication humanitaire, dans les nouveaux syndicats, dans les groupes radicaux et les initiatives citoyennes, de nouvelles modalités du collectif préservant l'action individuelle se cherchent et s'inventent. Des combinaisons inédites de radicalité (dans l'aspiration à une société radicalement différente, où la vie individuelle et les solidarités collectives ne seraient pas écrasées par la toute-puissance de l'argent) et de pragmatisme (la recherche d'effets concrets sur la réalité sans attendre un quelconque « grand soir ») s'esquissent. Le travail de généralisation autour d'une cause juste se soucie davantage des liens de proximité. Les nouveaux militants se laissent moins facilement déposséder au profit des dirigeants et tentent d'imposer des mécanismes de rotation des tâches et de contrôle des élus. On travaille davantage « en réseau », c'est-à-dire dans des formes non nécessairement permanentes de coordination. (...) Le modèle du militant « professionnel » s'estompe et les engagements sont vécus comme plus limités et délimités. Dans le même temps, à travers les grèves de la faim, le soutien aux chômeurs ou aux sans-papiers, on note que l'implication personnelle, la dimension interpersonnelle, est plus forte, l'engagement moins anonyme. Dans les mouvements anti-globalisation, de Seattle à Gênes en passant par Porto Alegre, les différences des multiples composantes n'apparaissent pas comme un handicap mais comme une force nouvelle, la diversité (culturelle, générationnelle, sociale, organisationnelle, etc) n'empêche pas les convergences. »²⁹

²⁷ Philippe Corcuff, « Dévalorisation de la politique, individualisme et nouvelles formes d'engagement » in *A gauche !*, Editions La Découverte, Paris, 2002, p 115-122.

²⁸ *Ibidem*, p 118.

²⁹ *Ibidem*, p 120

Philippe Corcuff, suite à ce tableau plutôt optimiste, souligne malgré tout le danger d'un glissement vers de nouvelles « *tyrannies du je* » qui peuvent aussi favoriser la désertion de l'espace public.

L'émergence de ces nouveaux courants de lutte et engagements citoyens, en Europe et ailleurs dans le monde, concernent de très près le théâtre d'intervention, qui se trouve pris dans le même mouvement général. Le contexte de ces dernières années lui redonne visiblement un tissu et un terrain plus favorables. Il est tout à fait symptomatique que le réseau « Théâtres en mouvement, actes de création, actes de résistance » qui regroupe des compagnies françaises travaillant dans le champ du théâtre d'intervention, se soit constitué très récemment en 1999, en multipliant les liens et les partenariats avec le Théâtre-action belge, qui lui-même entretient des relations avec d'autres compagnies dans le monde. Le phénomène de réseau et de mondialisation des échanges citoyens, l'inscription dans le mouvement « anti-globalisation », touche le travail de nombre de praticiens du théâtre d'intervention. Les difficultés de ce mouvement à se rassembler autour de projets communs concrets, au-delà d'une contestation et d'une critique partagée du système mondialisé néo-libéraliste, le théâtre d'intervention les affronte aussi.

Nous aurons bien sûr besoin d'approfondir, de préciser, d'affiner notre saisie et notre compréhension des mutations des sociétés contemporaines depuis le début des années 80 jusqu'à aujourd'hui. De détailler le contexte et les évolutions politico-sociales particulières de chacun des trois pays de notre corpus. Mais à ce stade nous pouvons poser une série d'interrogations simples, celles qui nous aideront à saisir les mutations du théâtre d'intervention en regard des transformations idéologiques, historiques, politiques, sociales, culturelles que nous avons évoquées.

Dans quelle mesure la dépolitisation de la société a-t-elle affecté quantitativement les activités du théâtre d'intervention ? (et quels outils méthodologiques peuvent nous permettre de rendre compte de l'essoufflement ou de la raréfaction probable des pratiques?)

Dans quelle mesure la dépolitisation de la société a-t-elle affecté qualitativement les pratiques et expériences du théâtre d'intervention ?

Au beau milieu d'une époque marquée par l'effondrement du mythe révolutionnaire, l'abandon des grands récits, quels types de discours militants et de

projets possibles s'élaborent chez les praticiens du théâtre d'intervention ? Quel est le socle idéologique sur lequel ils reposent, les motivations qui les animent ?

Selon quelles modalités le nouveau contexte de mondialisation des échanges influence-t-il les pratiques et les réseaux du théâtre d'intervention ?

Sur quels domaines, à l'occasion de quel type de luttes le théâtre d'intervention opère-t-il depuis les années 80 ? et en quoi ces champs d'intervention se distinguent-ils de ceux des années 60-70 ?

Quel est le type de populations impliquées par les expériences de théâtre d'intervention aujourd'hui, dans des sociétés dont la structure a connu de profonds bouleversements ces vingt dernières années ?

Sur quels nouveaux réseaux, organismes et appareils, le théâtre d'intervention s'appuie-t-il aujourd'hui ?

Voici livrées de façon un peu brute, mais dans un souci de clarté, les principales questions qui pourront guider notre tentative d'appréhension des mutations contemporaines du théâtre d'intervention, face à la « rupture post-moderne », à la dépolitisation globale de la société, et au nouveau contexte de mondialisation.

Après ce développement qui avait pour ambition de poser le cadre global de notre réflexion sur les pratiques et mutations du théâtre d'intervention contemporain, définir quelques méthodes d'approche plus concrètes et plus spécifiques pour appréhender notre objet et répondre à ses problématiques s'avère nécessaire. Trois nœuds d'analyse rapprochée nous préoccupent.

Saisir les pratiques et les processus du théâtre d'intervention

Nous définissons ici un faisceau d'interrogations simples qui pourra être déployé pour appréhender chaque expérience singulière de théâtre d'intervention figurant dans notre corpus. On essaiera aussi de répondre à ces questions de façon transversale, pour saisir les transformations des pratiques par rapport aux années 70.

Un premier point à interroger est celui des *domaines* de lutte où opère le théâtre d'intervention aujourd'hui. Si dans les années 60-70 une grande part des expériences se construisaient à l'occasion de grèves ou de luttes syndicales, cela a été

certainement moins le cas dans les décennies qui ont suivi. Des combats féministes, régionalistes, ou anti-nucléaires ont pu être également le terrain d'expériences théâtrales. Ces domaines de lutte ont-ils continué à susciter l'action du théâtre d'intervention ? Et quels sont les nouveaux domaines investis ? On peut songer par exemple aux luttes contre le chômage, pour les sans-papiers, aux mouvements anti-mondialisation néo-libérale etc. Sans oublier que certaines expériences ne sont pas forcément liées à une lutte immédiate, ainsi les démarches d'atelier dans un quartier, avec une population donnée.

Les *territoires* du théâtre d'intervention sont également à considérer de près, désignant les lieux où opère ce théâtre, les lieux où il se donne à voir (qui sont parfois distincts). Le théâtre des années 70 avait envahi le hors-les-murs, gagnant les territoires de l'usine, des quartiers, de la rue... Quels sont depuis les territoires investis par le théâtre d'intervention ? Les espaces des banlieues et des quartiers certainement, les usines plus rarement, peut-on augurer. Il faudra aussi reconsidérer l'investissement des espaces publics (rue, transports publics, édifices précis) ou semi-privés (supermarchés, centres commerciaux etc) pour voir quelles pratiques s'y inventent. Les lieux sont souvent des milieux, c'est-à-dire qu'à un endroit géographique correspond une certaine population, une certaine fréquentation. Ceci dit, une rue en temps normal et la même rue lors d'une manifestation ou d'un rassemblement ne constituent pas un milieu équivalent.

Un autre type de facteur à prendre en compte est celui de la *durée* et du *moment* de l'intervention par rapport à la lutte. Nous avons déjà abordé quelque peu la notion de la durée, disant que parallèlement aux interventions ponctuelles ou rapides, des travaux d'atelier et des préparations de spectacle sur des temps plus longs avaient cours. La nature de la démarche n'étant évidemment pas la même, les processus brefs et les processus plus longs seront sans doute à analyser comme relevant de deux catégories distinctes du théâtre d'intervention. Le moment de l'intervention par rapport à la lutte, le moment où est représenté le spectacle, peuvent nous donner des indications intéressantes sur l'enjeu recherché. Certains spectacles s'élaborent dans le feu d'une lutte, pour la servir immédiatement. D'autres interviennent plus tard, ou prennent le temps d'un processus de travail qui fait que le spectacle est prêt une fois que la lutte est terminée : il est là plutôt comme témoignage, comme œuvre de mémoire vive des populations qui ont participé à la

lutte. Ce dernier cas de figure concerne les trois spectacles que nous analyserons dans la partie rédigée.

Il faut effectivement essayer d'évaluer les effets recherchés et les *modalités agissantes* de l'intervention, même si la chose est un peu difficile. Ces modalités agissantes sont à appréhender à trois niveaux. On peut d'abord s'interroger sur les incidences effectives du spectacle d'intervention sur la lutte qui est en jeu (dans quelle mesure la sert-il ? contribue-t-il ou non à changer ou faire avancer la situation ?). L'effet produit sur le public qui assiste au spectacle est également à analyser et évaluer. Enfin, on doit se pencher sur les effets et transformations qu'en retirent les personnes ayant pris part à l'élaboration du spectacle, membres amateurs et comme artistes, qui ne sont pas des modalités anodines.

Explorer et estimer les rapports d'échange entre les artistes et les populations

Une des dimensions les plus intéressantes et les plus ardues à analyser dans le théâtre d'intervention est celle qui concerne le rapport et les relations d'échange qui ont lieu entre les artistes et les populations au cours de l'élaboration et de la représentation d'un spectacle d'intervention.

Il nous faut soulever la difficulté ou l'ambiguïté première qui réside au cœur de toute démarche de théâtre d'intervention. Théâtre militant, il est basé sur un volontarisme certain de la part des artistes puisqu'il prétend agir sur le public de façon efficace, et a l'ambition d'œuvrer à un processus de transformation des populations qui participent à l'entreprise. Le projet à la clé n'est nullement blâmable : à travers des processus de diffusion d'informations, de transmission de savoirs, de sollicitation et d'apprentissage de l'esprit critique, d'invitation à la prise de parole, de participation créative à un projet collectif, c'est bien la désaliénation et l'émancipation des sujets qui est visée. Mais ce schéma où certains prétendent libérer et désaliéner les autres n'est pas dépourvu d'ambiguïtés. La chose apparaît assez clairement par exemple dans un des passages les plus célèbres de la Déclaration de Villeurbanne, qui réunit en mai 1968 des metteurs en scènes et directeurs d'établissements culturels ayant donc décidé de faire scission avec l'institution théâtrale et le schéma de la démocratisation culturelle, pour se rapprocher des franges de populations n'ayant pas accès au théâtre, regroupées sous l'appellation de « non-public » :

« (...) tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas d'être expressément une entreprise de *politisation* : c'est à dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce non-public, des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer *ensemble* leur propre humanité. »³⁰

Le volontarisme et la radicalité du propos ont des accents qui peuvent étonner aujourd'hui. Nous sommes bien face à un modèle de pensée résolument *moderne*, où une élite intellectuelle prétend en somme « guider le peuple », où un petit groupe décide au nom de tous du bien et du but universel à atteindre: il faut ainsi que le « non-public » devienne public de théâtre, sans doute pour combler l'incomplétude de son être. Il faut donner à ces gens l'occasion de « se politiser » et de « se choisir librement »... Il n'est pas besoin d'insister sur la contradiction interne à cette dernière expression. Même si les discours conquérants de ce type n'existent plus dans une telle formulation aujourd'hui, le désir profond qui anime les praticiens professionnels du théâtre d'intervention et la configuration ambiguë qui en résulte par rapport aux populations concernées, demeurent. Il nous faut donc prendre en compte cette configuration comme un caractère intrinsèque du théâtre d'intervention, et essayer de jauger la qualité de l'échange qui a lieu entre les artistes et les populations. Sans oublier que le projet utopique qui tient lieu d'horizon au théâtre d'intervention, dans la logique de l'émancipation, est la constitution et la pratique de formes autonomes d'art et de culture par les populations elles-mêmes. « *Toutes les troupes de théâtre véritablement révolutionnaires doivent remettre au peuple les moyens de la production théâtrale pour qu'il les utilise lui-même* »³¹, comme le lance Augusto Boal au début de son *Théâtre de l'opprimé*. Le théâtre d'intervention tend vers l'idéal d'un art populaire auto-géré, d'un théâtre populaire « du peuple et pour le peuple » selon la catégorisation de Boal³². Dans cette perspective, le rôle des artistes est non seulement un rôle passager, mais aussi un rôle de passeur. C'est entre autres la transmission de savoirs, de techniques, d'outils théâtraux ou extra-théâtraux, qui est en jeu dans l'élaboration collective d'un spectacle. Evidemment l'expérience excède une transmission unilatérale de savoirs ou de techniques, et des échanges

³⁰ Déclaration de Villeurbanne, 25 mai 1968, in *La décentralisation théâtrale - 1968 le tournant*, Tome 3, sous la direction de Robert Abirached, Actes-Sud Papiers, Arles, 1994, p 197.

³¹ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Paris, 1996, p 15.

³² cf Augusto Boal, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral* n°6, janvier-mars 1972, pp 3-25.

récioproques se construisent entre les membres d'une population et les artistes, du moins faut-il l'espérer.

Tout l'espace des processus de production des spectacles et des rapports d'échanges qui s'y jouent entre artistes et populations mérite donc une analyse rapprochée. Cette question ne concerne évidemment pas le théâtre auto-actif, qui est d'emblée une forme autonome de théâtre populaire et n'implique pas de tiers intervenant. Par contre, la question du rapport d'échanges peut être soulevée même dans le cas de spectacles qui n'impliqueraient pas une participation de la population à l'élaboration du spectacle proprement dit. Un groupe d'artistes qui amène un spectacle déjà achevé devant un public donné (appartenant donc à la catégorie des « spectacles de sensibilisation ») n'en établit pas moins un rapport d'échange avec ce public : dans la façon d'amener et de présenter le spectacle, dans les discussions qui se produisent au cours d'éventuels débats avant ou après le spectacle, etc.

C'est évidemment dans le cas de spectacles qui incluent dans leur processus de production la collaboration ou la participation des membres d'une population que l'analyse du processus de production et du rapport d'échanges est le plus pertinent et le plus indispensable. La première question à se poser est celle de l'impulsion originelle qui a fait naître le spectacle : la décision de la création vient-elle des artistes, ou est-ce une demande ou un désir de la population ?

Même le cas d'une commande doit être envisagé : par exemple, un groupe de militantes féministes demande à une compagnie de construire un petit spectacle sur le sexisme, destiné à être joué lors d'un rassemblement sur la question. Les modalités de la commande, les conditions de la représentation pour les artistes et la réception du spectacle par le groupe commanditaire, font partie du rapport d'échange et sont à évaluer, quand bien même les membres du groupe n'ont pas pris part directement à la construction du spectacle.

Autres cas de figure possible : un spectacle est réalisé par des artistes sur la base d'une enquête auprès des membres d'une population (type de démarche qu'on a beaucoup vu se développer dans les années 70, et qui appartient à une tendance du théâtre documentaire). La compagnie traite théâtralement de façon autonome le matériau recueilli, puis revient présenter le spectacle devant cette population. Les modalités de l'enquête sont intéressantes à questionner pour évaluer la relation entre artistes et populations. Et un des enjeux principaux de l'échange sera la reconnaissance, ou pas, par les populations, du spectacle fini. Dans un telle

démarche, les processus de transmission de savoirs sont évidemment plus limités, et le projet d'un théâtre pris en charge par les populations plutôt effacé.

Dans le cas d'un spectacle qui associe de bout en bout des artistes et des populations, et fait souvent monter sur scène des membres de cette population, le caractère d'élaboration collective fait moins de doute. Mais les modalités de cette élaboration collective sont à observer d'autant plus près : quelle sont les méthodes adoptées dans le cadre du processus de production du spectacle, les apports et échanges respectifs entre la population et les artistes ? quelle est la part de transmission et d'appropriation de savoirs théâtraux pour les populations ? On peut aussi, à partir de l'analyse du spectacle fini, évaluer le résultat du rapport d'échanges, tel qu'il apparaît sur la scène. La production finale peut donner une assez bonne idée du degré d'appropriation du spectacle par la population ou par les artistes, et des apports respectifs de chacun.

Nous aurons l'occasion d'appliquer ces démarches d'analyse, qui semblent certainement un peu abstraites ou détachées ici, dans notre partie rédigée.

Evaluer les transformations des formes artistiques du théâtre d'intervention

Ici on arrive à une question un peu épineuse aujourd'hui, mais passionnante, qui est celle de l'esthétique du théâtre d'intervention. La dimension artistique ne s'y pense pas sans la dimension politique, et c'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt de l'objet. Le théâtre d'intervention invente en effet des formes qui sont d'abord destinées à une efficacité politique.

Historiquement, comme nous l'avons évoqué, l'agit-prop des années 20-30 tout comme le théâtre d'intervention des années 60-70 ont été des laboratoires de formes assez extraordinaires. Les diverses contraintes (modestie matérielle, caractère d'urgence, nécessité d'efficacité et de visibilité etc) peuvent en effet être d'excellents stimulants pour la création. La nature utopique du projet sous-tendant le théâtre d'intervention conduit aussi à l'élaboration de formes spécifiques (toute la panoplie des créations collectives, ou encore le théâtre-forum de Boal qui donne une place très singulière au spectateur, par exemple). Une des grandes forces de ce théâtre a souvent été de savoir récupérer des traditions théâtrales populaires en les renouvelant radicalement à travers un usage politique, créant ainsi un théâtre à la fois extrêmement populaire et extrêmement nouveau. Il faut comprendre aussi que dans

les sociétés très politisées des époques dont nous parlons, le théâtre d'intervention n'était nullement marginal dans le paysage artistique, bien au contraire. Il participait aux tendances novatrices du théâtre, faisait lui-même partie dans une certaine mesure des territoires de l'avant-garde artistique, ou du moins était en contact avec eux. Le monde artistique était très politisé, en somme.

Aujourd'hui, le théâtre d'intervention est bien démodé aux yeux du monde artistique. On s'étonne souvent qu'il en existe encore. Le voilà quasi-invisible, rejeté aux marges du paysage théâtral, soupçonné de didactisme primaire ou de flirts avec l'action socio-culturelle, risible sans doute, dédaigné, voire méprisé. Car aujourd'hui, pour être politique en art, il ne faut *surtout pas* s'afficher comme politique. Voilà un vaste paradoxe. C'est vrai qu'il a des allures inactuelles, le théâtre d'intervention, au sein de cette époque peu politique. Disons « inactuelles » plutôt que dépassées. Il est cependant profondément actuel, en prise directe avec la société, ses transformations, ses populations, ses problèmes. Autre vaste paradoxe. Philippe Ivernel, dans sa Postface au *Théâtre d'intervention aujourd'hui*, évoque par des expressions symptomatiques « l'« autre » théâtre », « le « petit » théâtre d'intervention » (par opposition au « « grand » théâtre de représentation »), un théâtre « de l'ombre, à l'écart des projecteurs qui délimitent la scène officielle »³³. Ce sont en somme toujours les mêmes problèmes de visibilité et de reconnaissance face au théâtre officiel et institutionnel dominant, qui ne sont d'ailleurs pas sans affecter les praticiens du théâtre d'intervention. Car aujourd'hui, notamment en France, beaucoup d'entre eux aspirent à une reconnaissance artistique et esthétique de leur travail par les institutions (y compris pour des raisons économiques de subventionnement). Pour l'instant nous nous garderons bien de nous prononcer sur la qualité esthétique globale des spectacles qui se réclament du théâtre d'intervention aujourd'hui, n'en ayant pas vu suffisamment.

Mais il nous importe de savoir ce que provoquent les frottements, les mariages du politique et de l'artistique dans notre époque contemporaine. Peut-être faudra-t-il se rendre en partie à l'hypothèse structurelle, au soupçon qu'un théâtre d'intervention refoulé aux marges dans une époque dépolitisée n'aide pas à la vitalité artistique de celui-ci. Cependant le jugement esthétique, pour ce genre d'objet, est un peu spécifique ; il se construit toujours dans l'évaluation de la tension et de l'adéquation entre les deux pôles : c'est l'intrication et l'alchimie plus ou moins juste, plus ou

³³ Philippe Ivernel, « Postface » in *Le Théâtre d'intervention aujourd'hui*, , p 138.

moins réussie, plus ou moins efficace du politique et de l'artistique qui compte dans une forme théâtrale de théâtre d'intervention. Soyons sûrs que nous serons confrontés à des objets singuliers, à des spectacles de formes très diversifiées, à des surprises plus ou moins agréables (au même titre que tout spectateur de théâtre ordinaire, ceci dit).

On pourra s'interroger sur le réinvestissement, les adaptations et transformations de certaines formes typiques du théâtre d'intervention des années 60-70 (ou même plus anciennes historiquement), en raisonnant par genre : par exemple le théâtre-forum inventé par Boal, énormément usité aujourd'hui, avec des infléchissements divers de la méthode ; le théâtre-journal, ou encore le théâtre documentaire sur base d'enquête et d'entretiens avec les membres d'une population, qui continuent d'être pratiqués. Les formes et les pratiques de théâtre d'intervention dans la rue méritent aussi certainement une étude approfondie, en évaluant leur frontières communes et leurs différences profondes avec les arts de la rue ou le théâtre de rue.

On trouvera bien sûr l'émergence de formes nouvelles ou inédites, nées à l'occasion d'un projet de spectacle bien précis, ou usitées dans la pratique d'un artiste ou d'une compagnie. Ces formes nouvelles peuvent être issues de la simple imagination créatrice des artistes et participants au spectacle, dans une tradition de pauvreté matérielle chère au théâtre d'intervention. Mais dans des spectacles plus élaborés techniquement, l'introduction et l'utilisation des nouvelles technologies (vidéo, son, multimedia, etc) peut aussi être un facteur d'invention de formes artistiques nouvelles, ou du moins de dramaturgies spectaculaires spécifiques. La question des composantes matérielles du spectacle et de leur influence sur la forme créée n'est pas à négliger.

On essaiera d'observer et d'analyser les dramaturgies qui s'élaborent et apparaissent aujourd'hui dans les spectacles de théâtre d'intervention. Là aussi, on peut faire des séparations par genre, en fonction des objectifs qu'elles servent: les dramaturgies qui caractérisent des spectacles de création collective longue ne sont pas à étudier au même titre que celles de spectacles tendus vers une efficacité politique immédiate. La dramaturgie des spectacles de sensibilisation, qu'une compagnie construit pour explorer un thème ou un problème contemporain précis, est un terrain encore différent. Là aussi c'est l'adéquation de la dramaturgie au projet ou au but souhaité qui doit être évaluée.

La dramaturgie d'un spectacle, sa construction, a aussi un rôle de révélateur des structures mentales du temps ; elle peut jouer dans une certaine mesure un rôle d'indicateur idéologique de l'état du monde contemporain. La netteté ou la complexité, le caractère simple ou composite, la cohérence ou l'éclatement, l'aboutissement ou l'impasse d'une dramaturgie peuvent être interprétés dans ce sens. Les bouleversements politiques et idéologiques de notre époque, la perte d'un certain nombre de croyances et de certitudes établies, apparaissent-ils d'une façon ou d'une autre dans les dramaturgies des spectacles de théâtre d'intervention d'aujourd'hui ? Ceux-ci, dans leur dimension militante, sont censés afficher au contraire un certain nombre de certitudes, à transmettre au public. Il faut évaluer dans quelle mesure les choses ont pu se transformer, et quels sont les espaces de doute, quels sont les espaces de conviction qui transparaissent à travers les spectacles, qu'il faut interroger aussi à partir de leur failles. La question du didactisme dans le théâtre d'intervention pourrait également être posée : beaucoup de praticiens aujourd'hui disent s'en méfier quand ils écrivent ou construisent leurs spectacles. L'infléchissement d'un didactisme trop tranché, témoignant d'un volontarisme d'encadrement du public moins grand, ou d'une crise des certitudes, est un phénomène à vérifier. Les modalités de transmission des divers « messages » au sein de la forme artistique sont en tout cas à considérer.

III - Considérations méthodologiques et pratiques complémentaires

La constitution du corpus

La constitution de notre corpus de thèse - censément composé d'expériences et de spectacles de théâtre d'intervention dans une période qui va du début des années 80 jusqu'à nos jours, en France, Belgique et Italie - présente un certain nombre de difficultés. D'abord parce que comme on l'a déjà dit, ce type de théâtre est assez peu visible : « occasionnel » par essence, il se développe dans des circonstances précises et souvent éphémères, dans des territoires qui ne sont pas ceux des salles de théâtre officielles. Sa médiatisation, sa visibilité dans le paysage théâtral sont minimales, c'est bien en quelque sorte un théâtre « de l'ombre » et des marges, et la rencontre avec des expériences de théâtre d'intervention reste donc un phénomène assez aléatoire. Si

le théâtre est éphémère, le théâtre d'intervention l'est encore plus : la mémoire des expériences qui ont lieu peut disparaître très vite. Même si notre période d'étude ne va chercher que vingt ans en arrière, un recensement à prétention exhaustive des expériences des années 80 par exemple, est une entreprise irréalisable, d'ores et déjà. Mais l'exhaustivité n'est évidemment pas notre objectif.

Ceci dit, aujourd'hui des réseaux de compagnies se réclamant du théâtre d'intervention existent. C'est d'ailleurs sur la base du Théâtre-Action belge et du réseau français « Théâtres en mouvement » que nous avons mené nos premières recherches. Un *Répertoire*³⁴ commun a même été édité en 2000 à l'initiative du CTA (Centre de Théâtre-Action belge), regroupant les fiches de présentation et les adresses de toutes les compagnies appartenant à ce réseau, qui nous a permis de prendre contact avec certaines d'entre elles. A la lecture de ces fiches-présentations, il apparaît déjà que le travail de toutes ces compagnies ne relève pas toujours du théâtre d'intervention tel que nous l'entendons (elles-mêmes ne se reconnaissant pas toutes dans l'appellation). Il ne s'agit donc pas de prendre ce réseau de compagnies comme un corpus accompli, mais d'y faire le tri. Et quand nous aurons eu l'occasion de voir leurs spectacles et de les rencontrer, de choisir les pratiques qui nous paraissent les plus intéressantes et les plus marquantes. C'est aussi auprès de ces compagnies que nous pourrions remédier dans une certaine mesure au problème de la mémoire du théâtre d'intervention : celles-ci, quelle que soit leur ancienneté, ont au moins la mémoire de leurs propres expériences et créations, de leur propre histoire. Le théâtre-action belge, qui est structuré depuis la fin des années 70, possède un Centre de coordination spécifique, le CTA, situé à La Hestre et dirigé par Paul Biot. Nous n'avons pas encore eu l'occasion d'y aller, mais une documentation importante sur le théâtre-action y existe ; ce sera donc une source d'archives importante pour nos recherches dans le domaine belge. Par ailleurs, le mouvement belge du théâtre-action a coutume d'organiser des festivals qui rassemblent plusieurs compagnies et spectacles, dans l'année en Belgique sous des formes réduites, ou de façon beaucoup plus ample tous les deux ans, avec le FITA, le Festival International de Théâtre Action. Ce festival, qui se déroule sur plus d'un mois à l'automne, regroupe les spectacles de compagnies de plusieurs pays et continents. Sa particularité est d'être un festival très itinérant. En l'an 2000 par exemple, il s'est déroulé à la fois en Belgique, en France et en Italie (ainsi qu'aux Pays-Bas et au Luxembourg), dans des

³⁴ *Le Répertoire - Théâtre-action, Théâtres en mouvement*, Editions du Cerisier, 2000

villes différentes, les villes en question étant celles où sont implantées des compagnies appartenant au réseau. Une autre session du festival a lieu en novembre de cette année, dans un éclatement géographique similaire : nous essaierons donc d'en suivre des morceaux dans la mesure de nos possibilités. Ce genre de rassemblement peut nous donner l'occasion de voir plusieurs spectacles à la fois, de saisir plus exactement l'identité de ce mouvement, de ce réseau de compagnies. Le contexte de représentation des spectacles y est un peu faussé, dans la mesure où c'est le « milieu » du théâtre d'intervention qui y est rassemblé et qui y joue le rôle de principal public. Mais le phénomène est aussi à considérer comme faisant partie des mutations révélatrices des pratiques de ce théâtre...

Cependant, la prise en compte de ce réseau ne suffit pas, comme nous l'avons dit. D'autres expériences et pratiques peuvent et doivent entrer dans notre corpus. Le simple hasard, les rencontres, le ouïe-dire et le bouche-à-oreille sont d'autres « méthodes » de recherche plus empiriques que nous ne négligeons pas. La chance nous fait parfois rencontrer des objets d'étude intéressants. C'est le cas pour les trois spectacles qui sont analysés dans notre partie rédigée, qui ont il est vrai un type de diffusion un peu plus médiatique que d'ordinaire, mais qui sont tombés sur notre chemin par hasard. Là encore, la fréquentation des festivals de théâtre n'est pas inutile (Avignon ou d'autres), car au milieu de l'offre générale, on peut trouver des productions susceptibles d'entrer dans le champ du théâtre d'intervention. Certaines salles ou théâtres connus pour leur préférences ou leur programmation à veine politique sont aussi à suivre d'un œil, ne serait-ce qu'à titre indicatif (le Théâtre de l'Opprimé à Paris, l'Épée de Bois à La Cartoucherie de Vincennes par exemple, etc). Un tout autre pôle de prospection consiste à chercher du côté des luttes, des manifestations ou des grands rassemblements militants, afin de voir si dans leur sillage des troupes de théâtre interviennent. Des collectifs d'associations organisent de plus en plus fréquemment aujourd'hui des journées militantes sur un thème donné, où sont aussi sollicités des artistes, des musiciens, des troupes de théâtre. Une association maintenant bien développée en France et ailleurs en Europe, Attac, a même fondé un « groupe culture », dont il serait intéressant de connaître les activités.

Tenter de voir un maximum de spectacles ne peut cependant constituer notre unique méthode de constitution de corpus, puisqu'il nous faut aussi nous pencher sur les années passées. Quels supports nous sont accessibles ? La mémoire orale des compagnies elles-mêmes sur leurs expériences et créations passées, avons-nous dit.

Des articles de revue, des documents écrits, des compte-rendus d'expériences aussi peut-être. Si les publications sur le sujet ont été extrêmement abondantes dans la presse ou l'édition théâtrales des années 70 (et nous devons les prendre en compte), pour le théâtre d'intervention d'après les années 80, la documentation de ce genre est plus rare, et c'est normal. Ce n'est pas forcément le meilleur moyen d'aborder le théâtre d'intervention, mais il existe aussi un nombre important de textes de spectacles édités par les Editions du Cerisier, basées à Cuesmes en Belgique : textes de spectacles, de créations collectives d'atelier, etc. Le texte peut donner une idée de la démarche, de la dramaturgie, des qualités littéraires ou didactiques de l'objet, du résultat des prises de parole ou des passages à l'écriture (dans le cas de démarches d'atelier d'écriture). Il est en tout cas une mémoire et une fixation partielle du spectacle. Le support idéal reste bien sûr le spectacle auquel on assiste directement. Mais dans le cas du théâtre d'intervention, il pourrait être également intéressant de suivre de près la phase de production, le processus de création d'un spectacle. Si l'occasion nous en est donnée, nous le ferons. Le contact avec les compagnies est à ce titre important. Nous en avons déjà rencontré quelques unes, en France et Belgique, malheureusement sans voir leurs spectacles, ce qui fait que l'échange est resté un peu théorique. Connaître concrètement et de ses propres yeux le travail théâtral de ces artistes est important avant d'entamer toute démarche plus approfondie. La pratique d'entretiens avec les compagnies est aussi à développer ; ceux que nous avons déjà menés n'avaient pas un protocole assez défini selon nous. Nous chercherons à l'avenir à établir des méthodes et protocoles d'entretiens un peu plus systématiques, afin de pouvoir faire jouer les comparaisons plus facilement autour de points problématiques précis.

Trois pays singuliers, et des mutations générales à dégager : l'intérêt d'une démarche comparatiste

Les trois pays qui nous intéressent sont indéniablement pris dans le même mouvement historique général à l'échelle européenne et mondiale, et nous les avons saisis pour cela dans une problématique globale jusqu'à présent. Mais par ailleurs, ils ont chacun leur propre histoire et leur propre configuration sociale, politique, culturelle et idéologique (sans parler de leurs différences institutionnelles en ce qui concerne le fonctionnement du théâtre) que nous devons envisager très précisément.

Tout comme nous avons envie de préciser notre saisie des grandes transformations du monde contemporain, il nous faut approfondir notre connaissance de l'histoire et de l'évolution socio-politique de chacun des pays, ces vingt dernières années.

Jusqu'à présent, nous avons beaucoup raisonné par le haut, le général, afin de poser le cadre de notre interrogation. Mais la saisie des mutations, des grandes tendances de transformation des pratiques du théâtre d'intervention, si elle s'appuie sur des intuitions générales, ne peut se construire qu'empiriquement, et par le bas : on rassemble des expériences particulières, on les analyse, on les compare, et on voit si des tendances générales se dégagent, se vérifient.

Nous comptons procéder de la même façon avec nos trois unités géographiques. L'analyse du paysage et des pratiques du théâtre d'intervention (et de leurs transformations) des trois pays en fonction du contexte, de l'histoire et des traditions propres de chacun, peut être menée séparément dans un premier temps. Car les expériences de théâtre d'intervention dans les années 70 ne s'y sont pas développées de façon identique, avec les mêmes modèles ni avec le même poids des modèles ; les paysages théâtraux officiels n'y ont pas la même configuration ; le théâtre d'intervention ne s'y est pas maintenu quantitativement dans les années 80 de façon semblable, et ainsi de suite. Par ailleurs, les situations historiques et idéologiques sont contrastées : à titre d'exemple, le clivage gauche/droite n'a pas forcément la même valeur et la même signification dans les trois pays, il ne se cristallise pas sur les mêmes combats passés et sur le même imaginaire. En France, pays des Droits de l'Homme et des valeurs universelles, existe une tradition intellectuelle ancrée à gauche, d'ailleurs peut-être en déshérence aujourd'hui.³⁵ L'identité politique de la gauche française repose par ailleurs fortement sur la référence mythique au Front populaire et à son œuvre sociale. La gauche italienne hérite de l'anarcho-syndicalisme et des luttes paysannes de la première moitié du XXème siècle, qui ont laissé des traces importantes dans la culture du pays, continue de construire son identité à travers la résistance anti-fasciste pendant la guerre, puis traverse les complexes et douloureuses « années de plomb » du terrorisme, dans les années 70-80. En Belgique on peut penser que la gauche traditionnelle a une identité beaucoup plus prolétarienne et ouvrière, forgée autour des grèves dans les bassins miniers par exemple. Ou encore : la France comme la Belgique ont été des pays

³⁵ Lire par exemple l'enquête et l'avis de Maurice T. Maschino, « Intellectuels médiatiques : les nouveaux réactionnaires » in *Le Monde Diplomatique*, octobre 2002.

coloniaux, mais leur rapport aujourd'hui à ce passé colonial n'en est pas au même stade. Peut-être ces différences historiques, idéologiques transparaîtront-elles, auront-elles une incidence sur le visage du théâtre d'intervention respectif de chacun des pays. Là encore, on les pose « par le haut », parce qu'elles nous intéressent. Mais il faut imaginer que ce seront les spectacles eux-mêmes qui nous conduiront à ressaisir précisément l'histoire politique et sociale des vingt dernières années, à nous documenter précisément sur telle ou telle particularité de la société ou de la culture du pays, à comprendre à quoi correspond le fait de travailler avec telle population donnée, etc. Une grille d'analyse parallèle souple, mais qui s'applique séparément aux trois pays, doit tenter de restituer dans leur singularité le paysage du théâtre d'intervention de chacun d'entre eux, et peut permettre ensuite l'application de démarches comparatistes, le dégagement de tendances générales ou le constat de divergences très grandes.

Ensuite, tous les liens et réseaux de collaboration qui existent entre les trois pays, par exemple dans le cadre du FITA, doivent être considérés et étudiés. Eux aussi sont révélateurs d'une tendance contemporaine, plus lisible d'emblée. Ces liens vont jusqu'à des collaborations artistiques entre compagnies de pays différents, qui créent et montent un spectacle ensemble. Nul doute que ces créations collectives sont des objets à voir et à interroger (il n'est pas tout à fait innocent que certains dont nous avons eu vent soient des spectacles précisément consacrés au thème de la mondialisation...)

Saisir les évolutions des pratiques dans une transversalité historique

Saisir le devenir des pratiques, du théâtre d'intervention des années 70 à celui d'aujourd'hui, est une entreprise qui exige d'inventer des méthodes concrètes d'appréhension. Comme nous l'avons dit, nous essaierons par exemple d'analyser la transformation de certaines formes typiques du théâtre d'intervention historique, leurs usages et utilisations aujourd'hui.

Un autre principe consisterait à choisir quelques compagnies nées dans les années 70 et toujours en activité, pour retracer et étudier dans le détail leur parcours, de leur fondation jusqu'à aujourd'hui. Il s'agirait en somme de faire un historique très détaillé, année par année, de l'activité d'une compagnie : les expériences auxquelles elle prend part, les spectacles qu'elle monte ou représente, les populations

et les structures avec qui elle travaille etc. Ce type de relevé et de recensement précis pourra nous donner une image des transformations effectives, quantitatives et qualitatives, qui ont affecté le travail de la compagnie à travers son parcours dans l'époque. La comparaison de plusieurs parcours de compagnies jouera certainement le rôle de révélateur des tendances générales, de mutations spécifiques qui touchent le théâtre d'intervention.

La limite temporelle que nous assignons à notre corpus doit nous permettre de prendre en compte les événements et évolutions socio-historiques les plus récents, afin d'en mesurer les conséquences sur le visage du théâtre d'intervention. Le durcissement des luttes anti-mondialisation depuis les manifestations de Gênes en juillet 2001, le contexte de l'après « 11 septembre » au niveau mondial, les élections d'avril-mai dernier en France, sont autant d'événements très récents dont il est difficile d'analyser dans l'immédiat les conséquences à long terme, mais ils nous semble qu'ils marquent de possibles tournants historiques, à divers degrés et échelles. Le théâtre d'intervention contemporain y réagit, prend déjà en compte ces secousses et configurations nouvelles. L'avenir³⁶ nous dira si ces événements, si ces mutations socio-historiques ont une influence importante ou décisive, et nous imaginons que oui, sur les paysages et pratiques du théâtre d'intervention.

Analyser des pratiques et des formes hétérogènes

Le théâtre d'intervention regroupe des expériences extrêmement hétérogènes, comme on a pu le constater dès notre tentative de définition de l'objet. Des expériences qui ont des objectifs, des durées, des processus de travail, des résultats très différents, qui n'impliquent pas de la même façon les publics ou les populations, où le cadre et les conditions de la représentation importent énormément. Le théâtre d'intervention peut sembler parfois regrouper des pratiques qui n'ont presque rien à voir entre elles, de nature quasi-étrangère. Nous n'en dresserons pas une typologie systématique pour le moment, comme nous n'avons pas fourni de typologie des outils d'analyse *spécifiques* pour chaque catégorie de théâtre d'intervention. Alors qu'il est vrai qu'on n'appréhende pas selon les mêmes critères une intervention brève dans une manifestation ou une grève, et une création collective lors d'un spectacle d'atelier. La méthode d'analyse et d'appréhension d'une expérience de théâtre

³⁶ « L'avenir », c'est-à-dire les quelques années de rédaction de notre thèse...

d'intervention change de façon sensible selon le cas analysé, doit toujours se repositionner en fonction des paramètres de l'expérience en question. Ces divers repositionnements et changements d'outils, mieux vaut les mettre en œuvre directement face à des objets concrets.

Ce chapitre problématique donne une certaine idée du vaste chantier qui s'ouvre à nous, de sa complexité, de la maîtrise relative que nous avons des matériaux et du plan d'ensemble, des difficultés qu'il nous pose, des manques et failles qui jalonnent son état actuel, de nos incertitudes et des rapports contradictoires que nous entretenons avec le sujet. Mais on peut toujours poser un horizon, fut-il flou, et tenter d'avancer entre des lignes mouvantes.

PLAN DÉTAILLÉ

Première partie : LE THÉÂTRE D'INTERVENTION : UN CHAMP D'EXPERIENCES MULTIFORMES EN INSTANCE DE REDEFINITION ET DE REPOSITIONNEMENT

A – LES ACQUIS DE L'HISTOIRE

1° Le théâtre d'agit-prop des années 20-30

- a) Conditions socio-historiques d'une émergence, d'une existence et d'une liquidation
- b) Les pratiques : un théâtre essentiellement auto-actif
- c) Invention et vitalité des formes, en rupture avec l'esthétique théâtrale bourgeoise
- d) Focus historique : la brève existence du théâtre d'agit-prop en France

2° Le théâtre d'intervention des années 60-70

- a) Conditions socio-historiques d'une résurgence et d'une vitalité
- b) Ruptures avec les circuits officiels et les espaces théâtraux institués
- c) A la rencontre d'autres publics
- d) Inventions de formes : militer et permettre la prise de parole

B – DÉFINITION ET DÉLIMITATION DU CHAMP DU THÉÂTRE D'INTERVENTION

1° Une appellation ne relevant pas d'un « genre contrôlé »

- a) L'arbitraire de l'appellation
 - une appellation choisie par des chercheurs français et conservée jusqu'à aujourd'hui
 - une appellation différente en Belgique : le théâtre-action
- b) Des expériences très diverses et hétérogènes concernées

2° Un théâtre situé sur des zones de croisements

- a) Parentés, filiations ou frontières confondues
 - filiations et parentés avec le théâtre d'agit-prop, le théâtre politique, le théâtre populaire, le théâtre documentaire, le théâtre de rue etc.
 - parentés avec le théâtre de sensibilisation, d'émancipation, de conscientisation, le théâtre pour le développement etc.
- c) Un théâtre « *à mi-chemin de l'agit-prop et de l'animation* »...
 - présentation de la définition de P. Ivernel
 - éléments problématiques de cette situation
- d) Un théâtre « *au croisement de l'action socio-culturelle et de la création théâtrale* »...
 - évocation de la qualification qui définit le théâtre-action
 - éléments problématiques de cette situation

3° Tensions structurantes

- a) Entre pôle militant et pôle désirant : un théâtre de la prise de parti, un théâtre de la prise de parole
 - présentation et explicitation de la définition de P. Ivernel
- b) Un théâtre fondé sur un rapport d'échanges entre un groupe et un milieu donné
 - présentation et explicitation de la définition de P. Ivernel
- c) A l'horizon du militant et du désirant : les utopies du théâtre d'intervention
 - charge utopique de l'auto-activité
 - les enjeux possibles de la collaboration artistes/populations : le rassemblement des mondes, la prise de parole partagée, la transmission de savoirs théâtraux
 - le désir d'un théâtre populaire « fait par le peuple », le projet d'un art populaire auto-géré

4° Critères d'analyse et typologie des expériences

- a) Critères d'analyse d'une expérience
- b) Typologie des expériences

C – LE THÉÂTRE D'INTERVENTION FACE AUX GRANDS BOULEVERSEMENTS DE L'ÉPOQUE : HYPOTHÈSES THÉORIQUES ET QUESTIONS DE CONTEXTE

1° La survivance du théâtre d'intervention dans des années de déprise du politique, de dépolitisation de la société

- a) Une atteinte sensible à ce champ du théâtre, une diminution quantitative des pratiques évidente
- b) Des maintiens qui passent par une professionnalisation des compagnies : infléchissements, spécialisations ou diversification de leurs activités
- c) Pourquoi le système néo-capitaliste n'a pas englouti le théâtre d'intervention

2° Les sociétés post-modernes et le théâtre d'intervention : antinomies et compatibilités

- a) Un théâtre orphelin, privé de son arrière-monde traditionnel
 - l'entrée dans le moment post-moderne : la délégitimation des grands récits et des représentations téléologiques de l'histoire
 - la chute du communisme, l'effondrement du mythe révolutionnaire
 - l'effacement de la communauté
 - un deuil nécessaire à faire?
- b) Un théâtre aux formes souples, capable d'épouser la société et ses mouvements
 - un théâtre issu de la crise de la politique traditionnelle, à la recherche d'autres modalités du politique
 - des formes et des démarches hybrides, à l'écoute attentive de la société
 - un théâtre soucieux des prises de paroles, des expressions individuelles ou collectives
 - un théâtre des interstices et des marges

3° La mondialisation et le théâtre d'intervention : heurts et espoirs

- a) La mondialisation libérale, nouvel ordre dominant « ennemi »
 - la « dialectique de l'ami et de l'ennemi » de Carl Schmitt comme fondement de la politique

- les années 80 : doutes, dissolutions et pertes de repères (qui touchent autant la société civile que les praticiens du théâtre d'intervention)
- les années 90 : désignation et théorisation de « l'ennemi », désirs et affirmations de résistance contre le nouvel ordre mondial (qui concernent la société civile comme le théâtre d'intervention)
- b) Les luttes anti-mondialisation libérales, l'émergence d'un nouvel internationalisme ?
 - les nouveaux mouvements sociaux des années 90 : un tissu nouveau pour le théâtre d'intervention ?
 - apparition de réseaux « mondialisés » du théâtre d'intervention

D – VOLONTÉS ET POTENTIALITÉS DU THÉÂTRE D'INTERVENTION AUJOURD'HUI

1° Une certaine mise en doute des modèles du passé

- a) Les délicates connotations du terme d' « intervention »
- b) Les modèles remis en cause par les praticiens du théâtre d'intervention, les modèles prônés
 - l'intervention rapide supplantée par des processus plus longs et lents
 - méfiance face aux schémas de « l'intervention colonialiste » ou de « l'intervention confusionnelle » : préférence pour des « interventions dialectiques », pour des processus « d'accompagnement »
 - « sensibiliser » plutôt qu'asséner des messages
 - refus d'un didactisme trop tranché, recherche d'appréhensions et de modes de transmissions plus complexes et subtils

2° Aspirations à la reconnaissance

- a) Revendications d'existence dans le paysage théâtral institutionnel
- b) Recherches d'appuis et de subventions

3° Ce qui reste des utopies

- a) Une auto-activité bien lointaine ?
- b) Permettre des expressions minoritaires
- c) La fonction critique
- d) Une théâtralité qui transforme ses acteurs
- e) Ce que *peut* le théâtre dans le monde d'aujourd'hui : propos de compagnies

Deuxième partie :
LES PRATIQUES ET LEURS MUTATIONS

A – SAISIES NATIONALES

1° La Belgique

- a) Le Théâtre-Action, une particularité de la Communauté française de Belgique
 - Génèse, fondation et affirmation du Théâtre-Action de 1977 à aujourd'hui
 - Analyse d'un texte officiel : la « Circulaire de l'Exécutif de la communauté française relative au subventionnement du Théâtre-action »
 - Les ambiguïtés et difficultés d'un statut et d'un subventionnement officiels
 - Organes et organismes :
 - Le rôle et le fonctionnement du Centre de Théâtre-Action à La Hestre
 - Une maison d'édition propre : Les Editions du Cerisier à Cuesmes
 - Des formations spécifiques au Théâtre-action dans les Conservatoires belges jusqu'en 1988-89

- b) Des pratiques en dehors de ce réseau : situation du théâtre d'intervention en Belgique non francophone

- c) **Portrait de compagnie** : « Les Acteurs de l'ombre » à Liège
 - **Historique de la compagnie**
 - Du « Petit théâtre rouge » (1980) aux « Acteurs de l'ombre » (1993) : variations onomastiques et variations d'activités, un itinéraire symptomatique
 - Une reconnaissance Théâtre-action depuis 1995 : intérêts et inconvénients du statut selon la compagnie
 - Composition actuelle de la compagnie : quatre membres permanents aux itinéraires hétérogènes
 - **Activités de la compagnie**
 - Des interventions théâtrales en soutien à des collectifs militants
 - engagement à titre personnel des membres de la compagnie dans les collectifs militants en question
 - investissement de lieux et d'espaces publics pour des interventions « choc »: actions et spectacles autour des discriminations dont sont victimes les chômeurs (« Chômeurs pas chers »), interventions théâtrales dans les transports publics en soutien au collectif « Sans ticket » (pour la gratuité des transports)
 - Des travaux d'atelier et spectacles collectifs menés avec des membres d'associations militantes
 - l'abandon progressif des échanges avec des associations demandeuses de « réinsertion sociale par le théâtre » : la nécessité et le désir d'un théâtre critique avant tout
 - le recentrage sur des ateliers fréquentés par des militants associatifs, des syndicalistes, pour des spectacles au service de leurs actions
 - Des modules de théâtre-forum
 - le travail de théâtre-forum, une démarche à distinguer de celle des interventions de « choc »

- une diffusion différente dans l'économie de la compagnie : des spectacles à acheter (représentations pour des associations, des écoles d'assistants sociaux, théâtre-forum d'appartement etc)
- le spectacle « Menus plaisirs » : une série de petits modules de théâtre-forum sur des questions de société et d'actualité
- **Analyse détaillée d'un spectacle de la compagnie**

2° La France

- a) Un réseau de compagnies récent : « Théâtres en mouvement -Actes de création, actes de résistance »
- Identités, définitions et prises de position communes (analyse du texte fondateur de 1999)
 - Un réseau français partagé en deux courants aux démarches et philosophies différentes:
 - des compagnies assumant et revendiquant la tradition militante du théâtre d'intervention
 - les « Théâtres de l'Autre » : philosophie des altérités marginales et politique « avec des pincettes »
 - Les avatars des velléités de reconnaissance institutionnelle : de la Déclaration de Villeurbanne (1968) à la Charte des missions de service public de C. Trautmann (1998)
 - des compagnies de théâtre d'intervention autrefois en désir de rupture avec l'institution théâtrale (dans le sillage de Villeurbanne)
 - aujourd'hui beaucoup de compagnies souhaitent la reconnaissance institutionnelle de leur travail (reconnaissance artistique et subventionnement concomitant) et ont évidemment fortement soutenu la Charte de Catherine Trautmann au moment de la polémique la concernant.
 - Un réseau encore fragile et tâtonnant
 - un réseau qui reste une association « de fait »
 - des difficultés à se réunir (pauvreté économique des compagnies) et à bâtir des projets en commun
- b) Des pratiques en France hors ce réseau
- beaucoup de compagnies dont les démarches relèvent du théâtre d'intervention se situent hors ce réseau
 - des pratiques et initiatives non professionnelles de théâtre d'intervention ?
- c) **Portrait de compagnie** : « Jolie même » à Paris - Des « *héritiers du Groupe Octobre* » ?
- **Historique de la compagnie**
 - naissance de la compagnie à la Cartoucherie de Vincennes en 1983 (fondée par un comédien du théâtre de l'Épée de Bois)
 - installation pendant cinq ans (1985-1990) dans un centre d'hébergement Emmaüs et travail en direction de « personnes en difficulté »
 - 1990-92 : travail comme troupe permanente rattachée à la municipalité communiste de Gennevilliers
 - depuis 1992 : le choix de l'autonomie, et d'un militantisme de plus en plus affirmé

- composition actuelle : 10 membres permanents
- une compagnie implantée à Paris, mais un partenariat suivi avec une petite municipalité communiste en Auvergne, St Amand Roche Savine (résidences de création etc)
- pas de subvention, mais des subsides indirects de la Drac Ile de France...
- **Démarches et activités de la compagnie :**
- Perpétuer et raviver une mémoire et un imaginaire de gauche, dans l'enthousiasme et sans complexes
 - une esthétique quasi-constante, dans la rue comme dans les spectacles en salle : la barricade et le drapeau rouge
 - des pièces de répertoire : *La mère* de Brecht, *La crosse en l'air* de Prévert
 - des spectacles historiques écrits par la compagnie : *Barricade* (sur la Commune de Paris), *Spartacus* (sur le mouvement spartakiste en Allemagne)
 - un spectacle de chansons pour la rue, *Rouge-cœur* : un répertoire hétéroclite et populaire pour retracer des années de luttes en chanson (chansons anciennes et récentes, chansons d'actualité écrites par la compagnie)
 - diffusion à un niveau national: vente de spectacles à des festivals, représentations dans des structures théâtrales plus ou moins traditionnelles
 - pratique d'ateliers en milieu scolaire, en direction de jeunes, de comités d'entreprise etc.
- Des actions ponctuelles au service de luttes et causes militantes
 - occupations en musique et chansons : occupation de l'Odéon avec les intermittents du spectacle, occupation de la Rue du Dragon avec les sans-papiers
 - organisation de « cabarets militants » au Théâtre de l'Epée de bois, avec d'autres associations et collectifs: *Cabaret d'Urgence* (pendant la guerre en Afghanistan, octobre 2001), *Cabaret Mac Grève* (en soutien aux grévistes des Mac Donald's parisiens)
 - interventions à la demande de syndicats, d'associations lors de journées ou rassemblements militants
- **Analyse détaillée d'un spectacle de la compagnie : Rouge-cœur**

3° L'Italie

- a) Le théâtre d'intervention italien, un paysage en reconstitution lente ?
 - Le poids d'un grand modèle et les ambiguïtés d'une consécration : Dario Fo dans les années 80-90
 - Les fantômes de la parole collective
 - L'émergence de quelques jeunes compagnies affiliées au théâtre-action belge : il Teatro Guascone, l'Isola del Tesoro, I perturbati de Pineto
- b) **Portrait** : Marco Paolini, un « orateur civil » - Un sobre épigone du « jongleur » Dario Fo
 - Formation et parcours théâtral dans plusieurs collectifs de recherche théâtrale, dont le Laboratorio Teatro Settimo de Turin

- Depuis le milieu des années 90, écriture et représentations de spectacles qualifiés « de harangues/d'oraisons civiles » (« *orazioni civili* ») ; Paolini y campe seul en scène.
- Des spectacles-récits, des spectacles-enquêtes sur des pages tragiques et oubliées de l'histoire italienne récente:
 - *Il Racconto del Vajont* (1995)
 - *I - tigi canto per Ustica* (2000)
 - *Parlamento chimico – Storie di plastica* (2002)
- L'élaboration des spectacles : rassemblement de documents et pièces, écriture à plusieurs mains, réélaborations et réajustements de la narration par Paolini à l'épreuve des représentations
- L'esthétique sobre et efficace d'un conteur-narrateur rigoureux et précis : gestuelle minimale, adresse ouverte au public, explications scientifico-didactiques à l'aide d'un tableau et de documents sur la scène, grand art du rythme et du suspens.
- Lieux de représentations: les premières sont souvent symboliquement jouées sur les lieux de l'histoire évoquée – puis tournée dans des théâtres, mais aussi des universités, lycées, auditoriums, centres sociaux, parcs, places...
- Des dénonciations politiques de faits anciens, mais des rapprochements et allusions marquées à l'actualité dans le fil du spectacle
- Une reconnaissance artistique et médiatique rapide
 - Prix du meilleur spectacle politique en 1995 et autres prix divers
 - Diffusion télévisée sur la RAI du *Racconto del Vajont* en 1997, qui lui confère une grande popularité
- Un désir d'indépendance de plus en plus marqué
 - Création par Paolini de sa propre maison de production en 2000
 - Un désir aujourd'hui : cesser de jouer dans les théâtres (devant des publics d'abonnés), jouer là où peuvent se réunir autrement les gens : salles publiques, universités, écoles, parcs etc.

B - TROIS ITINÉRAIRES DE COMPAGNIES, DES ANNÉES 70 À AUJOURD'HUI

1° Le Théâtre du Levant (Paris, France, fondé en 1969)

- a) Bref historique et présentation de la compagnie
- b) Tableau des activités et spectacles année par année
- c) Bilans des évolutions:
 - les domaines de lutte et les thèmes des spectacles
 - les formes de spectacles pratiquées et leurs implications
 - les territoires et lieux investis (lors de la création et de la représentation)
 - les partenariats établis avec des populations, des structures
 - les sources de financement

2° Le Théâtre des Rues (Cuesmes, Belgique, fondé vers 1975)

(schéma équivalent)

3° Une compagnie italienne

(schéma équivalent)

4° Bilan comparatif général d'après le parcours des trois compagnies

C – QUELQUES TENDANCES SYMPTOMATIQUES DE L'ÉPOQUE

1° Réseaux et partenariats internationaux entre compagnies : le « petit monde » du théâtre d'intervention

- a) Une constitution en « réseau » progressive
 - Raisons institutionnelles (Belgique) : un cadre favorable en Communauté française de Belgique pour les compagnies de Théâtre action, et des désirs d'ouverture sur le monde
Raisons économiques et structurelles (France, Italie) : au début, simples associations de compagnies pour des co-productions de spectacles - constat d'isolement institutionnel - partenariats et plate-formes d'échanges qui finissent par déboucher sur le désir de se constituer en réseau, de rejoindre les réseaux déjà en place
 - Le principe du réseau
 - un mode d'organisation souple, très prisé aujourd'hui
 - l'absence de hiérarchie, d'instance centralisatrice et organisatrice
 - un principe de lien informel, de « veille »
- b) Initiatives transnationales communes
 - Le Festival International de Théâtre-Action (FITA)
 - Les co-productions de spectacles
- c) Le réseau, un phénomène à double-tranchant
 - Un système permettant une circulation et des échanges fréquents d'informations, d'idées. Quelle capacité à une mobilisation et action commune effective ?
 - Un système permettant la confrontation des pratiques (rencontres, festivals) mais ambiguïté d'une confrontation « en milieu clos », entre praticiens du théâtre d'intervention (risques de communitarisme ?)
 - Réseau ne signifie pas communauté
- d) Exemples et analyses de pratiques « mondialisées »
 - *Mondialissimo*, une création collective réunissant trois compagnies sur le thème de la mondialisation (Le Théâtre du Levant, France – Les Acteurs de l'ombre, Belgique – Le Théâtre Parminou, Québec)
 - Echanges nord-sud et théâtre coopératif : l'exemple des activités du Théâtre du Copion (Mons, Belgique) avec des compagnies et pays africains

2° Vers une diffusion médiatique de spectacles de théâtre d'intervention documentaire : la société en spectacle, ou les ambiguïtés de la bonne volonté artiste

(voir le chapitre rédigé)

3° Le théâtre d'intervention aux limites de l'action socio-culturelle : dialectiques des marges

- a) Le déplacement des activités du théâtre d'intervention vers des populations socialement très marginalisées : une conjonction de conjonctures
 - des sociétés contemporaines de la « fracture sociale » : phénomènes d'exclusion et de mise en marge, de dépolitisation du « prolétariat », de misère sociale et culturelle grandissante
 - des compagnies de théâtre d'intervention professionnelles souvent en position de « prestataire de services », devant répondre aux attentes et demandes d'associations, de municipalités, d'organismes partenaires
 - développement de nombreuses pratiques d'atelier sans lien avec une lutte militante particulière : l'atelier devient un espace de prise de parole, d'expérience pour le groupe, non le tremplin théâtral d'une lutte
 - les populations concernées ne sont pas des groupes politisés comme autrefois ; ce qui les réunit est une appartenance à des « catégories sociales » : chômeurs, RMIstes, jeunes de banlieue, toxicomanes, délinquants, etc.

- b) L'adoption nécessaire de nouvelles stratégies pour les compagnies
 - L'alliance paradoxale du politique et du social
 - Refuser, ou subvertir la demande des organismes commanditaires : comment travailler avec des populations desquelles il faut soit-disant contribuer à la « réinsertion » dans une société dont on dénonce les fonctionnements?
 - Etudes de cas : exemples de travaux d'atelier menés par des compagnies et stratégies développées

- c) Quand travailler avec des populations marginales est un choix : l'exemple des Théâtres de l'Autre
 - Une « famille » de compagnies françaises spécialisées dans le travail avec des populations particulières: jeunes de cité, ex-détenus, handicapés physiques, sourds, malades mentaux etc.
 - Pratiquer un théâtre « où l'homme se présente à sa limite » : une interrogation de la société contemporaine à partir de ses marges, une interrogation philosophique de l'altérité.
 - Une démarche qui se veut porteuse d'une charge politique et artistique forte, bien au-delà de la simple action sociale.
 - Une appartenance assez ambiguë au paysage du théâtre d'intervention.
 - Exemples de pratiques et études de cas

Troisième partie : LE DEVENIR DES FORMES

A – LE STATUT ARTISTIQUE PARTICULIER DU THÉÂTRE D’INTERVENTION

1° Une valeur artistique intrinsèquement liée à l’efficacité politique de la forme

- a) Des formes destinées à servir un propos, un projet militant ou politique
- b) Une élaboration dans les frottements, les alchimies du politique et de l’esthétique
- c) Des objets souvent singuliers
- d) Des objets éphémères ?

2° Un théâtre aujourd’hui mis en marge et soupçonné par le monde artistique

- a) Une alliance historiquement et artistiquement riche qui n’est plus de mise
 - Le théâtre d’intervention historique et celui des années 60-70 s’est constitué dans des périodes où avant-garde politique et avant-garde artistique étaient très liées, où la recherche artistique était traversée par des préoccupations politiques.
 - Dans des sociétés dépolitisées, le théâtre d’intervention n’est plus soutenu par les milieux de la recherche artistique, eux-mêmes relativement dépolitisés
- b) Déprise et dédain du théâtre d’intervention dans les milieux artistiques, préjugés idéologiques dans l’air du temps
 - Art contre culture
 - Politique ne rime pas avec Art
 - Les « dangers » d’un traitement immédiat de l’actualité
 - L’échec accepté de la démocratisation culturelle
- c) Une mise en marge conséquente sur le plan de la vitalité artistique du théâtre d’intervention?

3° La difficulté des héritages

- a) Reprise à des fins politiques de registres théâtraux populaires : des alchimies historiquement productives
- b) Difficultés du théâtre d’intervention à s’appuyer sur des cultures populaires aujourd’hui en désagrégation

B – QUELQUES FORMES TYPIQUES DU THÉÂTRE D’INTERVENTION DANS LEUR DEVENIR

1° Le Théâtre-forum

- a) Principes révolutionnaires et utopiques du théâtre-forum d’Augusto Boal
 - Dramaturgie en deux temps du théâtre-forum: présentation sur scène par des comédiens de situations quotidiennes d’aliénation; puis intervention requise des membres du public, invités à monter sur scène pour rejouer la même situation en en modifiant les paramètres
 - L’utopie du « *spect-acteur* »
 - Le rôle du « joker »

- Le théâtre-forum comme prise de conscience, libération de l'oppression, et « répétition de la révolution »
- b) Un théâtre devenu un outil de sensibilisation à la portée de tous, mais dont la charge politique est en effacement:
- usages fréquents et répandus du théâtre-forum aujourd'hui dans les domaines de l'action sociale, de la santé, de l'éducation etc : beaucoup d'acteurs sociaux se sont emparés du modèle et le pratiquent.
 - usage beaucoup plus rare à des fins politiques ou militantes précises
- c) Adaptations du modèle par des compagnies de théâtre d'intervention
- Réserves face à une forme assez aléatoire par les praticiens qui l'utilisent
 - Les modules de théâtre-forum des Acteurs de l'ombre
 - Le théâtre-forum du Théâtre de Jade

2° Le Théâtre-journal

- a) Utilisations et principe du théâtre-journal
- Un outil d'information et de sensibilisation
 - Un théâtre destiné au traitement d'une actualité immédiate
 - Une subversion possible du contenu et de la forme des médias traditionnels
 - Exemples de pratiques dans les années 60-70
- b) Un modèle curieusement peu usité aujourd'hui
- Sur-présence médiatique au quotidien qui est une des caractéristiques et des problématiques de l'époque et qui mériterait traitement.
 - Un commentaire de l'actualité assuré par les médias eux-mêmes? (émissions quotidiennes du type *Guignols de l'info*, par exemple)
 - La crainte du traitement immédiat, « à chaud », sans prise de recul : préférences pour des temporalités qui incluent la réflexion, l'élaboration.
- c) Analyse d'un exemple récent : *Chroniques d'avril*, du théâtre-journal « après la bataille »
- Une temporalité décalée : un spectacle créé au festival d'Avignon en juillet 2002, et réagissant à des événements ayant eu lieu... en avril 2002
 - Une démarche de création en plusieurs étapes et médiations:
 - choix par les initiateurs du projet (B.Grosjean et JG Carasso) d'une trentaine d'articles dans *Le Monde* du mois d'avril
 - soumission de ce corpus d'articles à des auteurs dramatiques contemporains afin qu'ils écrivent un texte théâtral bref, en résonance à l'un de ces articles
 - mise en jeu de 25 textes par les six acteurs de la compagnie « Entrées de jeu »
 - Des conditions de représentation en milieu relativement clos et festivalier, une « publicité » réduite: présentations en accès libre, en fin de soirée (après minuit) au Théâtre du Colibri
 - Des articles de presse comme prétextes : quel traitement de la matière par les auteurs dramatiques ?
 - Evaluation de la portée militante d'une telle initiative : un éphémère « sursaut civique » d'artistes? quelle diffusion pour quel public ?

3° Spectacles documentaires d'expression collective d'un groupe

- a) Une forme adaptée aux prises de parole individuelles et collectives :
 - suscitation et production de matériau documentaire sous forme d'entretiens, de discussions, d'ateliers d'écriture etc
 - traitement du matériau pour en faire un spectacle collectif
 - exemples de spectacles et démarches des années 70
- b) Une forme très utilisée aujourd'hui dans les spectacles d'atelier
 - des artistes intervenants en position de catalyseurs de parole, de guides et d'accompagnateurs
 - les groupes de population concernés sont auteurs et acteurs de leur propos individuel et collectif
 - exemples contemporains dans le théâtre-action belge
- c) Une forme pour la mémoire, plus que pour la lutte
 - Des spectacles qui retracent des existences
 - Une succession de prises de paroles sans direction

C – LES DRAMATURGIES DU THÉÂTRE D'INTERVENTION: TENDANCES DÉCELABLES

1° Un certain essoufflement des formes brèves ?

- a) La forme brève et le théâtre d'intervention : une alliance historiquement riche
 - les avantages de la forme brève pour le théâtre d'intervention
 - potentiel créatif et artistique de la forme courte à des fins politiques
 - quelques exemples des années 60-70
- b) Préférence sensible des praticiens aujourd'hui pour des formes longues
 - Défiance face à la forme brève : considérée comme insuffisante pour appréhender une situation ou un thème dans sa complexité ? comme trop rentre-dedans et possiblement caricaturale?
 - L'immédiateté en perte de vitesse : la forme brève convient particulièrement au traitement de situations d'urgence ; or le théâtre d'intervention s'attelle de moins en moins à créer dans l'urgence, préférant démarches et temporalités étendues, qui débouchent en général sur des formes longues.
 - La forme brève considérée comme un genre mineur ? : recherche par les praticiens de reconnaissance artistique et désir d'élaborer de « vrais » spectacles.
- c) Des formes brèves utilisées pour des interventions théâtralisées, et assez peu soignées artistiquement
 - Distinction entre « théâtre d'intervention » et « intervention théâtralisée »
 - Interventions théâtralisées qui privilégient le visuel, le message, le gros trait : les formes brèves ne font pas l'objet d'une recherche artistique ou d'une écriture très poussées.
 - Des dramaturgies pauvres, des formes brèves qui restent souvent assez mineures : l'efficacité sans la finesse, ou la caricature sans effet.

- Paradoxe de cette évolution par rapport au devenir de la forme brève dans le champ du théâtre institutionnel.

2° Nouvelles modalités de l'écriture collective :

- a) L'écriture collective entre plusieurs compagnies pour des spectacles en co-production
 - La fin d'une véritable écriture à plusieurs mains ?
 - Elaboration le plus souvent individuelle de scénarios et textes, ensuite soumis au jugement collectif : les meilleurs sont choisis et conservés pour servir de base à la création.
- b) L'écriture collective de spectacles impliquant des populations : perte d'autonomie pour les écrivains ?
 - Processus d'ateliers d'écriture souvent dirigés par un animateur ou un auteur
 - Interventionnisme variable de l'artiste lors de l'atelier d'écriture : proposition de formes fixes, guidage et aide à l'écriture, réécriture immédiate etc.
 - Interventionnisme de l'artiste sur le matériau écrit collectif, pour composer le texte du spectacle (réécriture, collage, coupes, entrelaçages etc) : l'artiste est auteur de la dramaturgie du spectacle. Les populations interviennent rarement dans cette étape du processus.

3° Eclatements et mise en pièce : des dramaturgies en crise de confiance

- a) L'effondrement idéologique, la perte de repères du monde contemporain : des phénomènes lisibles dans les dramaturgies du théâtre d'intervention
 - La fin des structures de certitude
 - Fissures et failles dans le discours militant
 - Mise en avant des individus, effacement de la communauté
- b) Récits fictionnels sous le signe de l'éclatement et du cul de sac
 - Perte de vitesse du récit traditionnel linéaire
 - Dramaturgies éclatées
 - Des histoires sans issues
- c) Juxtaposition de voix isolées sans futur
 - Spectacles d'atelier : des successions de prises de paroles individuelles sans fil dramaturgique réel
 - Les difficultés de l'être ensemble dans l'incertitude de l'avenir
 - Quelle histoire collective peut former une juxtaposition de destins individuels?

D – UN TERRITOIRE D'INVENTION DE FORMES NOUVELLES : LA RUE ET L'ESPACE PUBLIC

1° Théâtre d'intervention et arts de la rue : un écart à mesurer

- a) Expansion des arts de la rue et diminution des pratiques du théâtre d'intervention de rue ces vingt dernières années

- promotion institutionnelle progressive et floraison des arts de la rue dans les années 90
 - raréfaction des pratiques spontanées de happenings, de théâtre d'intervention politique dans l'espace urbain par rapport aux années 70
- b) Les arts de la rue : vocation spectaculaire et art de divertissement
- Un art prétendument démocratique et populaire : *panem et circenses* à l'affiche dans la cité.
 - Pauvreté sémantique et dramaturgique de la majorité des spectacles de rue : du divertissement à vide, des spectateurs occasionnels bien mal « éduqués » au théâtre.
 - Des pratiques souvent très politiquement correctes.

2° Poétique de l'espace public : la transgression permanente

- a) Un espace urbain à l'image de la société, un théâtre d'interventions possibles
- Espaces publics de plus en plus privatisés et commerciaux
 - Circulations humaines anonymes
 - Une quantité d'espaces théâtraux « naturels » à investir ou inventer
 - Espaces publics et semi-publics
- b) Un public non captif à surprendre et saisir
- Un « public-population » a priori non trié : la rue comme lieu de brassage social et de passage.
 - Le divertissement comme pas de côté, comme rupture d'itinéraire physique et mentale.
 - Diverses politiques, diverses esthétiques : l'attroupement, le théâtre invisible, l'adresse personnalisée etc.
- c) Les limites de l'investissement de l'espace public aujourd'hui
- Raidissements sécuritaires de l'usage de l'espace public : vers des sociétés de contrôle.
 - Démêlés avec les forces de l'ordre : les expériences de quelques compagnies.

3° Le théâtre des manifestations

- a) Théâtre dans le sillage des manifestations
- Spectacles et animations pris en charge par les militants eux-mêmes, ou sollicitation d'artistes
 - Enjeu endogène : rassembler les manifestants
 - Enjeu exogène : donner une visibilité à la cause, attirer et sensibiliser les personnes extérieures à la manifestation
 - Exemples de formes utilisées
- b) Manifestations théâtralisées
- Elaboration de manifestations sous des formes d'emblée spectaculaires
 - Volonté d'une autre forme de visibilité, de transmission et de médiatisation de la cause

- Des formes et des dramaturgies volontiers participatives
- Analyse d'exemples :
 - *La carovana contro le stragi impunite* (Italie, décembre 2000, à l'initiative de Dario Fo et d'associations de victimes) : une manifestation-procession, des images pour la mémoire
 - *Ni carotte ni bâton* (Rennes, février 2002, à l'initiative du squat associatif L'Ekluserie) : un défilé festif contre les répressions policières et les mirages de la société de consommation – une forme innovante et transgressive pour un contenu confus et trop simpliste.

4° Nouvelles pratiques urbaines

- a) Détournements de l'espace public et de ses constituantes
 - Jeux plastiques et théâtraux avec des éléments de l'espace urbain
 - Stratégies d'intégration dans l'espace urbain et de mise en doute de celui-ci
 - Exemples de formes et de pratiques :
 - *L'agence Opaque*, par la compagnie Ici-même à Paris
 - *Tout va bien* par la compagnie Kumulus
 - *Le confort universel* par la compagnie Lackaal Duckrik (centres commerciaux)
- b) Esthétiques relationnelles et tentatives de recréation de micro-instants de communauté politique
 - Exemple des initiatives et démarches menées par le collectif Ici-même à Grenoble
 - Installations, traversées et occupations de l'espace urbain, suscitations relationnelles
 - Retrouver le débat politique entre polémique et convivialité
 - L'inscription dans le temps

CHAPITRE

VERS UNE MÉDIATISATION DE SPECTACLES DE THÉÂTRE D'INTERVENTION DOCUMENTAIRE : LA SOCIÉTÉ EN SPECTACLE, OU LES AMBIGUÏTÉS DE LA BONNE VOLONTÉ ARTISTE Sur trois spectacles des années 2000

1° Configurations

Au commencement, la réalité

Entrée en piste des artistes

Diffusions

Les processus d'élaboration des spectacles

2° Dramaturgies

Le principe des spectacles

La Femme jetable

501 Blues

Mords la main qui te nourrit

Mise en avant des destins intimes, disparitions de la communauté politisée

Le poids des enfances

Destins face au travail

Un pôle militant quasi-absent des prises de parole

Des dramaturgies de la séparation artistes/populations

Instances et apports différenciés

L'apparaître sur scène des populations

Etranges issues

La clôture dramaturgique des spectacles

Le théâtre, un sauveur provisoire pour quelques uns

Bilan

Annexes et documents

Note liminaire sur le chapitre:

Dans le cadre de la thèse, le chapitre que nous avons écrit ici serait probablement plus resserré. Les études qu'il fournit pourraient aussi bien être séparées en deux (les nombreux éléments relevant de l'analyse détaillée des dramaturgies des spectacles pourraient figurer dans la partie du plan qui s'attache tout particulièrement aux dramaturgies du théâtre d'intervention, par exemple). Mais dans un souci de cohérence pour le lecteur, nous avons dressé ici une analyse globale des trois spectacles.

Nous avons fait des captations-audio des trois spectacles pour en garder une trace et pouvoir mieux travailler dessus. La mention « *Titre du spectacle*, retranscription. » en note de bas de page indique donc que la citation provient de la retranscription de ces cassettes audio.

La femme jetable, *501 Blues*, *Mords la main qui te nourrit*... Les trois spectacles français récents qui font l'objet de ce chapitre, rencontrés de façon fortuite et vus indépendamment, présentent cependant un nombre presque troublant de points communs qui justifient une analyse comparative. Tous trois relèvent d'un même genre à l'intérieur du théâtre d'intervention : ce sont des spectacles de type documentaire constitués sur la base d'échanges avec une population donnée. Aux stades de leur processus de production et de leur diffusion, tout comme dans leur contenu et leur construction, ils révèlent des glissements et des infléchissements extrêmement frappants de la notion de théâtre d'intervention, et sont sans doute assez représentatifs des impasses et impuissances politiques de notre époque. Les rapports instaurés entre les artistes et les populations y forment des configurations assez complexes, la plupart du temps sujettes à ambiguïtés. Si ces trois spectacles du début des années 2000, en reprenant un modèle très en vogue dans les années 70, témoignent d'une volonté de revenir à théâtre soucieux et proche des réalités immédiates de la société, l'image qu'ils nous renvoient de cette société actuelle nous font mesurer combien nous sommes loin des modèles d'il y a vingt ans. Et c'est le rôle que joue l'entreprise théâtrale pour ces populations qui est le plus questionnant.

1° Configurations

Au commencement, la réalité

Le théâtre d'intervention se pratique traditionnellement en liaison avec une lutte sociale ou politique concernant un groupe de population donné, se mettant au service ou se faisant l'écho de celle-ci. C'est le cas des trois expériences que nous analysons, même si le mot de « lutte » est à employer avec prudence au moins dans l'un des cas. Les trois spectacles trouvent leur origine et explorent les paramètres d'une même réalité socio-économique contemporaine, celle des phénomènes de licenciement et de chômage qui touchent brutalement ou de façon endémique des groupes de population particulièrement vulnérables.

Le spectacle *La femme jetable* est lié à l'histoire des salariés d'un hypermarché Auchan du Havre. En 1996-97, cet hypermarché commence à licencier par vagues progressives son personnel, la direction invoquant des « fautes graves » commises

par les employés. Sur 640 salariés que compte la grande surface, environ 200 personnes sont licenciées ou poussées à la démission, par vagues mensuelles d'une dizaine. Ces licenciements, évidemment abusifs, touchent essentiellement les E.L.S, les employées de libre-service, des femmes âgées de 45 à 50 ans dont la plupart ont dix à vingt ans d'ancienneté à Auchan. Au nom de la modernisation et de la restructuration de l'entreprise, la direction cherche tout simplement à se débarrasser du petit personnel de la façon la plus économique et expéditive possible. La méthode mise en œuvre est particulièrement retorse. Les « fautes graves » invoquées sont fabriquées de toutes pièces autant qu'absurdes: vol, diffamation, dénigrement de l'entreprise, incompetence (après vingt ans de service...), impolitesse, et ainsi de suite. La direction utilise diverses formes d'intimidation, de menace, d'incitation à la délation, de harcèlement moral ou physique : par exemple, on convoque à brûle-pourpoint une employée dans le bureau de direction ; celle-ci en ressort au bout de plusieurs heures, ayant signé un document reconnaissant une faute grave commise. Il s'agit d'inventer une accusation pour créer l'état de faute, et l'imposer ensuite par divers moyens. Victimes de ces licenciements abusifs, une poignée d'ex-salariées créent l'APLH, l'Association du Personnel Licencié des Hypers. Six au début, elles sont aujourd'hui soixante-six. En 2000, les procès qu'elles ont engagé ont dans une certaine mesure porté leurs fruits : la plupart des ex-employées les ont gagnés avec dommages et intérêts, tandis que le directeur de l'hypermarché a été condamné à quatre mois de prison avec sursis et à 50 000 F d'amende.

Ancré dans un autre univers, celui de l'usine et d'une multinationale mythique, le spectacle *501 Blues* prend sa source cette fois dans la réalité de licenciements économiques massifs totalement assumés comme tels. En septembre 1998, Levi Strauss Europe annonce la fermeture de quatre de ses usines européennes : trois en Belgique et une en France, l'usine de La Bassée (située au sud-ouest de Lille, entre Lens et Béthune), soit au total 1461 licenciements. Des manifestations franco-belges ont lieu, et des experts sont nommés pour étudier le cas du site de la Bassée. Bien que le rapport d'expertise décrète que l'usine est viable économiquement, la direction annonce qu'elle ne reviendra pas sur sa décision. Les ouvriers votent alors en faveur de la mise en œuvre d'un plan social, mais rejettent les conditions de celui proposé par Levi's. Le 11 mars 1999, la

production s'arrête, et trois salariées entament une courte grève de la faim. Dès le lendemain, le plan social est adopté, et l'usine ferme définitivement ses portes : 541 ouvriers, dont 86 % de femmes, se retrouvent au chômage.

Mords la main qui te nourrit, le dernier spectacle, s'enracine quant à lui directement dans la situation de chômage : une quinzaine de chômeurs de la Somme, des alentours de Montdidier (sud d'Amiens), suit en 2001 pendant quatre mois un « stage de réinsertion pour un public éloigné de l'emploi en phase de désocialisation ». Un de ces nombreux stages pour chômeurs organisés aujourd'hui, qui n'offrent en général aucune solution ni perspective d'emploi à terme pour des populations effectivement en grande misère et au bord de la désocialisation. Sous l'impulsion de leur formateur, Eric Coquillat, les chômeurs entreprennent néanmoins une démarche un peu singulière, envoyant une lettre à un nombre important d'employeurs de la région pour les inviter à un petit vin d'honneur de fin de stage : l'occasion au moins de rencontrer des « patrons » et de faire connaissance. Le jour du petit vin d'honneur, aucun employeur ne vient. Un seul a répondu à l'invitation, en téléphonant qu'il ne pourrait pas venir. Face à la grande déception des stagiaires, et lui-même très affecté, Eric Coquillat contacte le journaliste de France Inter Daniel Mermet.

Si les circonstances de licenciement et de la situation de chômage diffèrent sensiblement pour chacun des groupes-populations concernés (il nous faudra prendre en compte précisément ces circonstances pour analyser chaque spectacle), la toile de fond sociétale, le problème conjoncturel sont identiques et communs: dans un souci de rentabilité toujours plus grand, le système économique actuel pousse à la marge des milliers de personnes qui se retrouvent du jour au lendemain sans travail et en statut social plus que précaire, sans que les pouvoirs publics ne fassent preuve d'interventionnisme véritable pour enrayer le phénomène. Les trois groupes-populations, à des degrés divers, font partie des franges les plus fragiles et vulnérables de la société : peu qualifiées, ces populations sont les victimes de première ligne des aléas de la conjoncture économique.

S'il fallait évaluer chaque cas de figure en terme de « prise militante », on pourrait avancer que les deux derniers sont imputables à une situation conjoncturelle qui

laisse peu de marge d'action aux populations; car contre qui se retourner, contre qui entamer une lutte ayant une chance d'aboutir, quand c'est un système tout entier qui est responsable? Seul le cas des licenciements abusifs de l'hypermarché, où la direction a elle-même commis des fautes graves, offre une prise militante plus localisée, où la cible comme l'objectif sont définis, où l'espoir de la réparation possible d'une injustice semble plus réel.

Entrée en piste des artistes

Dans les trois cas de figure, la façon dont sont arrivés les artistes et dont se sont noués les projets de création de spectacles mérite qu'on y prête une attention particulière. Tout d'abord, aucun des trois metteurs en scène des spectacles n'appartient à la famille des artistes professionnels du théâtre d'intervention, c'est-à-dire dont le travail serait exclusivement consacré à ce type de théâtre ou d'expériences au service de populations en lutte ou en difficulté. C'est donc dans une démarche relativement nouvelle pour eux que les trois metteurs en scène se lancent, mais qui va venir s'inscrire presque à point nommé dans leur propre parcours artistique.

Colette Colas, le metteur en scène de *La Femme jetable*, dont la compagnie Confluences est implantée au Havre, a entamé à la fin des années 90 un cycle de créations sur le thème de la « Littérordure », sur les rapports de l'homme à l'ordure : en 1998 elle a monté *Mickey la Torche* de N. de Pontcharra, puis en 1999 *Agathe* de Jean-Pierre Renault. Cherchant à prolonger son cycle par une nouvelle création, elle rencontre l'écrivain Riccardo Montserrat en mars 98, et le désir d'une collaboration naît entre les deux artistes, avec l'idée que le prochain spectacle pourrait traiter de « l'homme jetable ». C'est dans ces circonstances, et selon un hasard qui fait bien les choses pourrait-on dire, qu'en mai 98 Colette Colas est avertie par une amie syndicaliste de l'existence de l'APLH : elle vient aussitôt assister aux réunions de l'association, discute avec les femmes licenciées d'Auchan, et une idée germe naturellement, celle de « *faire entendre leur voix, par l'intermédiaire d'une fiction théâtrale*³⁷ », fiction prise en charge par Riccardo Montserrat.

Pour *501 Blues*, mis en scène par Bruno Lajara de la compagnie Vies à Vies, la configuration est pareillement étonnante, la dure réalité sociale venant une fois de

³⁷ Bible du spectacle *La femme jetable*.

plus s'inscrire dans le désir en creux des artistes, comme on peut le constater en lisant la présentation du spectacle telle qu'elle apparaît sur le site Internet de la compagnie :

« Au commencement une envie : parler du monde du monde du travail, construire un spectacle à partir de témoignages des acteurs de la vie réelle, autour d'une équipe artistique soudée par plusieurs aventures communes : Bruno Lajara (metteur en scène), Christophe Martin (auteur), Christophe Desmarte (compositeur), Damiano Foà et Laura Simi (chorégraphes) et Vincent Timarche (vidéaste).

Et puis il y a eu ces images au journal de 20 heures, ces femmes qui luttait pour sauver leur emploi. Elles travaillaient pour le Géant américain du jean's, qui malgré de bons résultats prévoyait de délocaliser sa production en Turquie. Bruno Lajara a suivi le conflit par voie de presse d'octobre 1998 à mars 1999, date de fermeture de l'usine. »³⁸

La compagnie Vies à Vies, implantée à Lille depuis 1994 et réunissant la même équipe artistique depuis quelques années, est donc précisément en quête d'un projet de spectacle consacré au monde du travail sur base de témoignages, quand la fermeture de l'usine Levi's de la Bassée est annoncée. Bruno Lajara est un jeune metteur en scène (né en 1968) qui a dirigé de 1995 à 1997 le Plateau 31 à Gentilly, et est un des fondateurs du fameux festival « Nous n'irons pas à Avignon » qui a lieu chaque mois de juillet dans la structure Gare au Théâtre, à Vitry sur Seine. A Gentilly, il a animé « *des ateliers de création en prise avec la société contemporaine* »³⁹ qui ont donné lieu à des travaux intitulés *Quotidiens* et *Quartiers de vie*. Pour le reste, sa compagnie Vies à Vies a travaillé plus traditionnellement sur des textes, des spectacles musicaux, réalisé des installations sonores et chorégraphiques. *501 Blues* est considéré comme « *le projet le plus ambitieux de la compagnie* » puisqu'il « *réunit la même équipe artistique et pérennise la volonté d'ancrer la compagnie vers un théâtre d'idées* »⁴⁰. Pour lancer le projet, Bruno Lajara, après avoir suivi le conflit par voie de presse pendant cinq mois, prend rendez-vous avec des déléguées syndicales à l'automne 1999, puis rencontre des ex-ouvrières de chez Levi's.

Colette Colas comme Bruno Lajara, quand ils croisent le chemin des femmes d'Auchan ou des ex-ouvrières de Levi's, sont deux metteurs en scène attachés à traiter par l'intermédiaire du théâtre des sujets de société - « l'homme jetable », « le monde du travail » - , en quête de projets pouvant répondre à ce désir, et

³⁸ Site Internet www.culture-commune.asso.fr/501blues

³⁹ ibidem

⁴⁰ ibidem [NDLR : si l'énoncé n'est pas très français, l'usage fantaisiste des prépositions exprime assez bien en tout cas la direction du désir de la compagnie]

s'inscrire dans leur parcours artistique. On peut par ailleurs remarquer dans les deux cas un décalage temporel assez large entre les événements et la prise de contact avec le groupe, dont l'initiative revient aux artistes. Les licenciements du Havre ont lieu en 1997 et Colette Colas rencontre l'APLH en mai 98 seulement. Bruno Lajara, suivant pourtant à travers les médias le conflit et les manifestations qui opposent les salariés de Levi's à l'entreprise, ne prend contact avec les syndicalistes qu'après la fermeture définitive de l'usine - une fois la cause perdue en somme. On est donc loin d'un théâtre immédiat qui interviendrait « au cœur » et directement sur le terrain de la lutte, qui en accompagnerait les étapes ou y agirait comme un poids.

Le nouage est légèrement différent en ce qui concerne *Mords la main qui te nourrit*, puisque c'est le formateur des stagiaires chômeurs, Eric Coquillat, qui fait appel à Daniel Mermet, journaliste-reporter connu pour son émission journalière *Là-bas si j'y suis* sur France Inter. *Là-bas si j'y suis* est un « oratorio social quotidien⁴¹ » qui fait entendre des voix d'ici et d'ailleurs à travers des reportages radiophoniques très engagés, emmenant les auditeurs voyager dans les régions en crise de la planète, dans les pages oubliées de l'histoire, ou dans des recoins de la société par trop négligés. Marquée par la voix et le style de Daniel Mermet, l'émission est considérée par beaucoup comme une sorte de bastion de résistance gauchiste et d'insolence libertaire sur la radio publique⁴². Le style du personnage peut certes agacer, les reportages prêtent heureusement à polémique, mais l'ensemble reste souvent intéressant et hors du commun. Toujours est-il que le formateur du stage lance un appel à Daniel Mermet, un appel au secours médiatique. L'équipe de *Là-bas si j'y suis* se déplace rencontrer les stagiaires-chômeurs et faire un reportage :

« « Un stage de réinsertion pour un public éloigné de l'emploi en phase de désocialisation. » C'était un reportage de plus. Un sujet de société comme nous disons, mais ce matin-là sans raison particulière il y a eu sans doute un geste en plus, ou bien un mot, et soudain c'est devenu le reportage en trop. J'ai eu le sentiment qu'il fallait faire un arrêt sur image. Un arrêt sur son.

« Ca va trop vite, je passe à côté, je gâche, je fais du jetable. » Ces questions hantent même le plus blasé des reporters. « On me confie des souffrances, j'en fabrique de l'oubli. »

La manière dont ces chômeurs s'étaient fait beaux, s'étaient mis en scène, avaient préparé ce qu'ils allaient dire... « C'est pas tant d'être pris en charge que nous voulons, c'est d'être pris en compte. » Avec

⁴¹ Selon l'expression du journaliste du *Monde* Francis Marmande.

⁴² Suite au « 11 septembre », Daniel Mermet et son émission sont d'emblée interdits d'antenne pendant cinq jours – silence radio qui est un indicateur des limites de tolérance du service public face à des voix potentiellement subversives.

des regards d'hommes et de femmes dans le néant de cette gendarmerie désaffectée. Leur détresse, leur parcours tordu, leur enfance esquinée « Les boules... la honte ». A la lumière blanche de cette région de la grande boucherie de 14-18, ils apparaissaient comme les nouvelles gueules cassées de la guerre économique mondiale. »⁴³

Sous le coup de l'émotion et d'une sorte de mauvaise conscience bien compréhensible, le reporter essaie de penser à quelque chose qui irait au-delà d'une éphémère émission radiophonique, pour poser publiquement la question de l'exclusion par le chômage, de la disparition sociale pure et simple de ces personnes. L'idée du théâtre lui vient :

« J'ai eu envie de poser la question différemment. Utiliser différemment mon moyen d'expression, c'est-à-dire le son. J'ai fait du théâtre il y a des années de cela. J'ai la nostalgie du TNP de mon adolescence, véritable théâtre d'émancipation. J'admire Armand Gatti, j'aime le théâtre social et le cinéma réaliste italien de l'après-guerre. En rentrant, j'ai imaginé les chômeurs sur scène, avec leurs mots, leur vie, leurs galères. »⁴⁴

Mermet lance alors l'idée d'un stage de théâtre destiné à déboucher sur une création de spectacle où les chômeurs monteraient sur scène. Il faut simplement à ce stade préciser une chose qui n'est pas tout à fait claire dans la communication faite sur le spectacle : ce nouveau stage théâtre est proposé aux chômeurs de la région au même titre qu'un « stage de réinsertion » classique - il dure quatre mois, les stagiaires touchent la même somme d'indemnités en y prenant part - et en réalité il n'inclura pas les personnes du premier stage, à une ou deux exceptions près. C'est-à-dire que les chômeurs sur scène dans *Mords la main qui te nourrit* ne sont pas les chômeurs du premier groupe rencontré par Mermet. Ce sont d'autres personnes, qui ont eu envie de se lancer dans l'aventure du stage de théâtre, et du spectacle. Daniel Mermet le reporter s'improvise donc metteur en scène, en associant au projet deux comédiens du Théâtre du Soleil, Françoise Berge et Martial Jacques.

Nos trois spectacles, dans des circonstances différentes, naissent ainsi visiblement de la volonté ou du volontarisme d'artistes. Le projet de spectacle est proposé aux populations par un metteur en scène, et n'émane pas spécialement de leur demande à elles : c'est un paramètre à considérer dans la constitution du rapport d'échange.

⁴³ Texte de Daniel Mermet, mars 2002, présenté dans la bible du spectacle.

⁴⁴ ibidem

Diffusions

Avant même d'aborder dans le détail le processus d'élaboration de chacun des spectacles, il nous faut souligner d'emblée le type de diffusion imaginée par les artistes pour des créations qu'ils vont construire en collaboration avec les populations, qui nous paraît à la fois symptomatique de l'époque et de leur démarche. La plupart des expériences de théâtre d'intervention documentaire des années 70 avaient pour caractéristique de venir représenter le spectacle devant le public-population concerné, impliqué dans la situation qui avait fait l'objet de la création ; on venait par exemple jouer sur les lieux de vie de cette population : à l'usine, dans les salles publiques de quartier etc. On donnait en spectacle à une population un théâtre où elle pouvait se reconnaître, un théâtre censé lui appartenir. Même si la dimension utopique est moins forte aujourd'hui, dans le schéma habituel du théâtre d'intervention la démarche de production-élaboration-diffusion est toujours ciblée sur un groupe de population précis. Le spectacle est en général représenté dans les lieux de vie de la population concernée par le thème du spectacle, dont certains des membres ont participé à l'élaboration.

Or dans le cas de trois expériences que nous analysons, le public visé est d'emblée beaucoup plus large, puisque les trois spectacles sont destinés à connaître une diffusion de type spectacle vivant, dans des structures théâtrales du circuit institutionnel. Les schémas de production et co-production nous renseignent d'ailleurs sur le montage des créations : chacune est associée à au moins à une Scène nationale, qui constitue un co-producteur et donc diffuseur plus que potentiel. Et en effet, la première de *La femme jetable* a lieu en octobre 2000 à la Scène Nationale de Fécamp, puis tourne dans plusieurs théâtres de la région, dont le théâtre des Bains douches au Havre. Le spectacle descend à Avignon en juillet 2001, et est joué au Théâtre du Colibri : Colette Colas a décidé de venir présenter le spectacle dans le Off pour qu'il soit « vu, acheté, et tourne le plus possible⁴⁵ ». Ce qui se produit actuellement, *La Femme jetable* continuant de tourner en France. *501 Blues* connaît quant à lui un destin de diffusion assez impressionnant. Le spectacle est créé en mars 2001 à La Bassée où il est joué trois soirs de suite dans la Salle Vox 2000 ; les premières ont donc lieu dans la ville d'implantation de l'ex-usine Levi's. Une tournée commence ensuite dans des structures théâtrales

⁴⁵ Réponse de Colette Colas à ma question lors d'une rencontre autour du spectacle à Avignon.

de la région et assez rapidement dans toute la France, à dates rapprochées. En juillet 2001, *501 Blues* est à Avignon, dans le cadre du Festival « Hors Champ sur l'Île » (c'est là que nous y assistons), un off du « Off » situé dans un périmètre à l'écart de la ville, sur l'Île de la Barthelasse. Ce festival qui propose des interventions artistiques, des débats et des spectacles gratuits chaque jour autour des thèmes de l'art et de la politique, de l'art et de la société, est à l'initiative du syndicat EDF-GDF d'Avignon, de la revue *Cassandra* et du CCAS local. *501 Blues* peut donc trouver sa place dans des cadres de représentation spécifiques (il a par exemple été à deux reprises joué sur la demande de Comités d'entreprise SNCF), mais la plupart du temps le circuit de diffusion est celui des Scènes Nationales ou des structures de troisième cercle. Le spectacle a aussi été présenté plusieurs jours à Paris, à La Villette, lors des Rencontres Urbaines de novembre 2001. La tournée se prolonge aujourd'hui à un rythme toujours très soutenu.⁴⁶ En ce qui concerne *Mords la main qui te nourrit*, la création a eu lieu à la Maison de la Culture d'Amiens, début avril 2002. Puis le spectacle a été représenté quelques jours à la Scène nationale de Valenciennes, co-productrice. Le projet et le souhait de Daniel Mermet étaient bien de continuer à faire tourner le spectacle, mais à notre connaissance il n'y a pas eu d'autres dates pour le moment.

Que nous dit le choix de ce mode de diffusion ? Que les artistes sont d'emblée dans la volonté d'un retentissement le plus étendu possible, d'une diffusion d'ordre assez médiatique – le battage fait autour de *Mords la main qui te nourrit* sur l'antenne de France Inter en mars-avril dernier est à ce titre exemplaire⁴⁷. Il s'agit bien de faire connaître et entendre à la société toute entière - ou plutôt aux publics des théâtres- le destin de ces personnes oubliées, rejetées par le système. Pour cela les artistes utilisent les circuits des salles de théâtre, et non pas des lieux qui leur permettraient de rencontrer des publics spécifiques concernés de près par les questions et histoires soulevées, comme cela se faisait dans les années 70. Le public destinataire du spectacle devient donc un public de théâtre a priori ordinaire, intéressé ou intrigué par les thématiques abordées ou le caractère singulier des spectacles.

⁴⁶ Pour avoir une idée de l'ampleur de la tournée, consulter le site Internet déjà cité, où les dates passées et à venir figurent.

⁴⁷ Il nous aura cependant bien rendu service dans notre recherche, et fait visiter Amiens...

Les processus d'élaboration des spectacles

L'étude de la configuration du processus d'élaboration des spectacles va nous renseigner sur les dimensions du rapport d'échange entre les artistes et les populations. Le type de collaboration inaugurée, le degré d'implication et de participation de chacune des deux parties, les apports respectifs et bénéfiques retirés sont à observer et à estimer qualitativement - sachant que cette estimation reste extérieure, forcément incomplète et manquante, puisque nous n'avons suivi de près aucun des processus de création, que nous n'avons pas eu de contact véritable ni avec les équipes artistiques ni avec les populations concernées. C'est donc la structure des rapports plutôt que leur réalité que nous pouvons et voulons nous attacher à analyser.

La base et la matière principale du spectacle sont dans les trois cas des témoignages des populations, recueillis et traités selon des démarches différenciées. Pour *La femme jetable*, Colette Colas et Riccardo Montserrat proposent aux femmes de l'APLH qui le désirent de suivre un atelier d'écriture, qui commence en mai 99. L'atelier d'écriture devient assez vite un « atelier de parole », car les femmes hésitent ou se refusent à écrire elles-mêmes leur histoire. Durant deux mois et à raison de deux soirs par semaine, des rencontres ont lieu, dans une confiance et une complicité qui s'installent rapidement : Riccardo Montserrat pose des questions, les femmes racontent la vie passée à Auchan, les conditions de leur licenciement, se confient aussi sur leur vie personnelle. Ayant été l'auditeur attentif des témoignages de ces femmes, Montserrat composera ensuite à partir de ceux-ci le texte de *La femme jetable*.

C'est au contraire un véritable atelier d'écriture qui a lieu pour *501 Blues*, proposé par les artistes aux ex-ouvrières de Levi's. Vingt-cinq d'entre elles choisissent de se lancer dans l'expérience et suivent l'atelier d'écriture sous la direction de l'auteur Christophe Martin, dans les locaux de Culture Commune, la Scène Nationale de Bully les Mines. De mai à juin 2000, pendant deux mois, « elles se consacrent à l'expression de leurs souvenirs, de leurs premiers pas dans l'usine jusqu'à l'annonce de leur licenciement. ⁴⁸ ». A la fin de l'atelier, une lecture publique des textes est organisée, considérée comme « la première étape artistique du spectacle » : « les femmes nous ont offert un morceau de leur

⁴⁸ Site Internet *501 Blues* déjà cité

mémoire, et chacune à leur tour elles ont lu, la seule consigne étant que la personne lisant le texte n'en était pas l'auteur. ⁴⁹»

Pour *Mords la main qui te nourrit*, Daniel Mermet réalise une autre émission radio, recueillant un à un les témoignages des membres du nouveau groupe de chômeurs stagiaires. C'est cette parole enregistrée radiophonique, sous forme d'interviews, qui servira de base au spectacle.

Dans les trois processus, pour une partie ou la totalité du groupe, est enclenché un phénomène de prise de parole, d'expression individuelle, sous l'oreille bienveillante de l'équipe artistique. Cette prise de parole, qu'on imagine libératoire et reconstructrice du sentiment d'existence – je parle, quelqu'un m'écoute et me prête attention –, constitue pour cela une étape fondamentale dans le processus. Mais elle n'est doublée que dans un cas d'un acte de type « créateur » allant au-delà de la simple parole, et pris en charge par les populations elles-mêmes : seuls les femmes de Levi's écrivent des textes qu'elles peuvent signer ensuite de leur nom, textes qui seront ensuite l'objet d'une lecture, et même de la publication d'un recueil intitulé *Les mains bleues*. L'écriture étant déjà à distance de la parole, elle déplace les personnes qui s'y attellent sur un autre terrain, les amenant à utiliser un moyen d'expression qui leur est moins familier. L'apprentissage et l'exercice de nouveaux modes d'expression par les populations impliquées au contact d'un auteur, est donc à ce stade un degré supérieur dans le processus de *501 Blues*.

Reste à s'interroger sur le traitement de cette matière des témoignages, une fois qu'elle est produite. Dans les trois cas, on peut dire que les populations sont écartées de cette phase du processus et que ce sont les artistes qui prennent la chose en charge personnellement. Riccardo Montserrat écrit un texte d'auteur à partir des témoignages des femmes, condensant les informations recueillies dans le destin d'un unique personnage de fiction, Lorette Leroux, qui raconte à la première personne son itinéraire de « femme jetable » du supermarché Auchoix. Les apports de l'auteur sont nets et assez discernables dans l'écriture, tant du point de vue du style que du contenu, même si l'objet est revendiqué par Montserrat comme « *un texte de fiction où tout est vrai* ». Pour *501 Blues*, Christophe Martin s'empare des textes produits lors de l'atelier d'écriture, en sélectionne certains, les agence, en réécrit ou recompose sans doute une partie – le « texte » est en tout cas

⁴⁹ ibidem

signé de son nom sur le générique du spectacle, mentionnant qu'il a été composé d'après les textes des *Mains bleues*. Quant à *Mords la main qui te nourrit*, le traitement et le montage de la bande-son et des témoignages sont bien évidemment pris en charge par Daniel Mermet et son équipe. Les populations ont donc été dans l'ensemble assez absentes de la phase d'élaboration dramaturgique, puisque non associées au traitement artistique de la matière de leurs témoignages, matériau que se sont approprié les artistes.

A ce stade, une différence importante est à notifier dans la suite du processus et la mise en scène du spectacle: *La femme jetable*, montée par Colette Colas, est jouée par trois comédiens professionnels (dont le metteur en scène elle-même). Le processus d'échange rapproché s'est donc finalement borné aux deux mois d'atelier avec Riccardo Montserrat. Au contraire *501 Blues* et *Mords la main qui te nourrit* font monter sur scène en tant qu'acteurs des membres du groupe-population. Bruno Lajara, parmi les vingt-cinq ex-ouvrières de Levi's qui ont participé à l'atelier d'écriture en choisit cinq (on ignore sur quels critères) qui monteront sur les planches. Dans le spectacle de Daniel Mermet, les quatorze chômeurs participant au stage sont sur scène, ainsi que leur formateur Eric Coquillat, et, assez singulièrement, l'actrice Anémone. Toujours est-il que le fait que des membres du groupe soient sur scène ou pas dessine des catégories de spectacles à considérer et analyser distinctement.

2° Dramaturgies

Le principe des spectacles

Dans un premier temps, nous souhaitons donner une image des spectacles et de leur principe tels qu'ils sont donnés à voir et à entendre au spectateur, avant d'entrer dans l'analyse plus détaillée de leurs constructions et dramaturgies.

La Femme jetable

Le dispositif scénographique du spectacle est sobre : un espace scénique quasi-vide, un univers gris-bleu. Un grand tronc d'arbre, lui aussi gris-bleu, est couché en travers de l'avant-scène : y est assise, face public et tout le long du spectacle,

l'actrice qui joue Lorette Leroux, la « femme jetable », vêtue d'une blouse rouge. A l'arrière-scène, il y a deux micros sur pied, derrière lesquels se tiennent deux « comédiens-speakers », un homme et une femme en pantalon gris, chemise blanche et cravate, qui vont assumer les voix des autres personnages ou instances du texte.

Le texte de Montserrat est donc l'histoire de Lorette, racontée par celle-ci à la première personne. Ce monologue se présente comme un récit éclaté, fragmenté, dans lequel le personnage raconte, repasse ou revit des épisodes de son existence : scènes et souvenirs d'une enfance difficile, débuts à Auchoix, scènes de travail au supermarché, changements du fonctionnement de l'entreprise au fil des années, moments violents et humiliants de la scène de harcèlement qui a précédé le licenciement, fuite en voiture vers la forêt poussée par une envie de suicide. Rien de linéaire ni de chronologique dans ce récit, l'auteur utilisant des techniques de superposition et de fondu, faisant émerger des voix, des dialogues, des situations qui se croisent et se complètent. La fiction avait été dans un premier temps diffusée sur France Culture et le caractère radiophonique du texte se ressent fortement dans le spectacle, la mise en scène assez statique (les acteurs ne circulent pas dans l'espace) donnant avant tout un texte à écouter et à entendre. Les deux comédiens-speakers passent d'une voix à l'autre avec beaucoup de brio, incarnent vocalement la mère ou le père de Lorette, les patrons et chefs de service d'Auchoix, le compagnon syndicaliste de Lorette, Jean, ou encore des instances plus abstraites, réalisant également des bruitages à vue (un torchon qui claque dans l'air pour les coups reçus par Lorette enfant, par exemple). La parole circule de Lorette à ceux-ci, les situations se tissent dans les éclats de dialogues. Une bande-son de bruits d'autoroute, présente dès le début du spectacle et qui revient de façon récurrente, rappelle l'épisode de la fuite en voiture vers la forêt, tout comme le tronc d'arbre sur lequel est assise l'actrice qui incarne Lorette. Montserrat s'est inspiré du récit d'une des femmes qui était effectivement « allée à la forêt » dans un moment de désespoir suite au licenciement, et y avait eu un trou de mémoire. La forêt, si l'on cherche à donner un principe de cohérence au récit, est le moment où se situe Lorette dans le temps et l'espace (elle y a fui après avoir subi la scène de harcèlement qui l'a poussée à la démission), l'endroit où se condensent ses souvenirs, son désespoir et ses prises de parole. Le récit s'achève

en effet sur le retour de Lorette auprès de son compagnon Jean après sa disparition en forêt, et la décision du personnage de lutter.

501 Blues

Le décor de *501 Blues* est lui aussi relativement abstrait et sobre : en fond de scène, au centre, est installé un portique-penderie où sont accrochés des costumes, dont se serviront les actrices à certains moments, et dont l'arrière peut aussi faire office de coulisses. Juste au-dessus de ce portique-penderie est placé un très grand écran blanc rectangulaire, pour les projections-vidéos. Alignées au fond, des chaises, qui seront amenées par les actrices et serviront lors de certaines scènes et séquences du spectacle. Les actrices sont en habit de tous les jours, elles revêtent par moment une blouse de travail, ou un autre vêtement, piochant dans la penderie. L'espace scénique est un peu comme une piste (il est vrai que nous avons assisté à ce spectacle à Avignon sous un chapiteau, avec dispositif frontal maintenu) où apparaissent successivement, individuellement ou collectivement, les cinq ouvrières de Levi's.

Le spectacle se présente comme une succession de séquences assez hétérogènes et hétéroclites, sans prétexte dramatique particulier. Alternent des témoignages individuels, des textes issus de l'atelier d'écriture assumés à plusieurs, des scènes collectives où les cinq femmes restituent l'ambiance et les discussions d'une salle d'usine, etc. Dans d'autres séquences aucune des actrices n'est présente sur scène, et les projections-vidéo ou la musique tiennent lieu de spectacle. La vidéo et la bande-son ont beaucoup d'importance et sont omniprésentes: parfois indépendantes, elles accompagnent souvent ce qui se passe sur scène et se mêlent aux paroles et au jeu des actrices. Bruits de machines, musiques, voix, images contribuent à créer une ambiance sonore ou à illustrer une situation. Bien qu'il n'y ait aucun fil dramatique, on peut remarquer une division ou une progression dans le spectacle, à partir du moment où a lieu un long récit-témoignage assumé par une des femmes qui raconte les journées de l'annonce puis de la fermeture de l'usine. Les séquences suivantes sont thématiquement rattachées à la situation et aux moments de l'après-licenciement, alors que le début du spectacle était davantage consacré aux premiers souvenirs de la vie d'usine. Mais ceci dit, même dans le second moment sont intercalés à l'intérieur de la bande-son des récits anecdotiques liés à l'enfance et détachés de tout contexte, qui ont sans doute pour

fonction de ménager des espaces de dédramatisation dans l'équilibre général du spectacle.

Mords la main qui te nourrit

La scénographie de *Mords la main qui te nourrit* est un peu plus chargée en éléments et accessoires, puisque la scène figure de façon suggestive un espace de local associatif. Des panneaux, qui ménagent des coulisses au fond et sur les côtés, configurent donc un espace de salle collective, avec ses quelques meubles : une rangée de vestiaires gris surmontés de coupes de club sportif, un canapé orienté vers un poste de télévision dont l'écran est dos au public, un guéridon, des chaises... Pendant le spectacle, une table de goûter sera dressée à l'arrière-scène puis démontée. Sur le panneau central du fond est figurée une fenêtre opaque, qui sert aussi d'écran pour les projections vidéo. A l'avant-scène, au centre, est placé un tabouret sur lequel est posé un radio-cassettes, baffles face public. Toujours à l'avant-scène, côté jardin, il y a un pupitre derrière lequel se tient Anémone.

L'argument dramatique du spectacle est assez simple, comme l'explique Daniel Mermet:

« C'est le dernier jour du stage. Les chômeurs attendent les patrons qu'ils ont invité à un petit goûter. Ils ont reçu la cassette de l'émission de radio à laquelle ils ont participé. Le « personnage principal », ce sera donc le lecteur de cassettes. Ils s'écoutent, arrêtent quand ils veulent. Chacun va venir cautionner ce qu'il dit. »⁵⁰

L'histoire, notons-le bien, ce sont des chômeurs qui « attendent » des patrons, qui ne viendront pas. « *L'attente du patron* » : voilà un scénario nouveau pour le théâtre d'intervention contemporain. Ceci dit l'argument ne reste qu'un prétexte dramatique très mince, qui va surtout permettre une alternance de séquences encore une fois assez hétérogènes, et dont le « personnage principal » est en effet souvent la bande-son. Les témoignages individuels par l'intermédiaire du lecteur de cassettes constituent un premier type de séquences, le chômeur concerné étant effectivement présent sur scène à écouter son témoignage. Dans des scènes collectives, on voit les stagiaires déplacer les meubles du local, installer la table du goûter, décorer la salle, selon le scénario du prétexte dramatique. Un autre type de séquences récurrentes est la diffusion de sortes de parodies de « flash-infos Bourse », qui se déclenchent quand les chômeurs appuient sur la télécommande et

⁵⁰ « *De la mise en son à la mise en scène* », Interview de Daniel Mermet par Gilles Laprévotte in *Le Journal de la Maison de la Culture d'Amiens*, n°1, mars-avril 2002, p 4.

regardent la télévision. Les interventions d'Anémone constituent une autre forme de moments ; l'actrice joue aussi le rôle de « présentatrice » amenant les séquences du spectacle. La bande-son, décidément omniprésente, est souvent diffusée seule sur une scène vide, qu'elle soit musicale ou qu'elle fasse entendre un témoignage autre que celui des personnes présentes. Les images sur l'écran vidéo n'interviennent quant à elles qu'en illustration de séquences où les stagiaires chômeurs campent en scène.

Ceux-ci sont en habit de tous les jours, apparaissent et disparaissent de scène, y revenant individuellement ou collectivement. Les scènes collectives les plongent en pleine lumière, alors que les séquences de témoignage individuel laissent place à un éclairage plus intimiste et effacé, détachant et dramatisant ainsi ces moments.

En définitive, on se trouve face à des spectacles aux dramaturgies assez éclatées et fragmentaires, sans linéarité. Moins qu'ils ne racontent une histoire, ces spectacles sont prétexte à exposer et présenter des fragments d'histoires et de destins d'individus, dont le statut collectif est à interroger.

Mise en avant des destins intimes, disparitions de la communauté politisée

Le phénomène le plus marquant qui caractérise à des degrés divers les trois spectacles est l'exacerbation du pôle désirant : les prises de parole des populations ressortent de la vie privée, sont en général liées à l'intime, vont vers l'anecdotique ou le quasi-psychanalytique, ceci aux dépens de prises de paroles ressortant du pôle militant. Ces spectacles de théâtre d'intervention offrent le tableau de populations qui semblent autant d'individus isolés, pour lesquels la notion de communauté sociale ou politique ne paraît pas avoir ni grande réalité ni grand sens. La chose apparaît assez nettement dans le dessin de leurs destins tel qu'il est brossé dans les spectacles.

Le poids des enfances

Chacun des spectacles opère des descentes dans l'enfance des individus de façon plus ou moins poussée, mais frappante. Les conditions difficiles et douloureuses de ces enfances sont exposées implicitement comme le premier facteur explicatif de la vulnérabilité, de l'exclusion actuelle de ces catégories de population. Ce sont

les lois du milieu, de l'hérédité, de la reproduction sociale qui sont évoquées en creux, avec une insistance digne d'un néo-naturalisme.

Riccardo Montserrat choisit ainsi dans sa fiction d'accorder une grande place à l'évocation de l'enfance du personnage de Lorette : enfant non désirée et violemment rejetée par une mère qu'elle déteste, pleine de tendresse pour un père disparu prématurément, Lorette est une enfant recroquevillée qui subit coups et cris. Nombreux sont par exemple les passages où s'enchaînent, selon la technique de glissement et de fondu, les paroles violentes des patrons lors de la scène de harcèlement et les brimades de la mère remontées de l'enfance, traçant une équivalence entre les situations. L'idée de destin maudit parce que mal commencé trouve son expression assez romancée dans ce passage que nous citons *in extenso*, car il illustre aussi la technique d'écriture de Montserrat, ménageant à l'intérieur des propos de Lorette des passages satiriques sur l'univers et les techniques de management du supermarché :

« Lorette : Ma mère serrait les cuisses pour ne pas que je sorte de son ventre. Je l'ai éventrée et je suis née. J'avais le cordon autour du cou, elle n'a pas fait un geste pour le desserrer. J'étais bleue de rage de ne pas être aimée. J'ai aspiré tout l'air que j'ai pu, et j'ai pleuré. J'ai jamais cessé de pleurer. Je pleure quand je suis triste et je pleure quand je suis heureuse. Quand j'ai été engagée à Auchoix, j'ai pleuré de joie. Quand j'ai fini par signer leur lettre, j'ai pleuré d'humiliation. Je me souviens de la première fois où j'ai été notée de 1 à 4...

Comédiens-speakers (*l'un dit le texte, tandis que l'autre fredonne un jingle*) :

Accueil et service client : 4 – aimable

Temps de travail : 4

Esprit d'équipe : 3 – disponible

Organisation et efficacité personnelle : 4

Contribution à l'ensemble : 3

Hygiène corporelle : 3

Tenue personnelle, hum : 2

Valorisation de la cotation : 132

(*applaudissements*) Bravo Lorette ! Félicitations, bravo...

Lorette : Quand ma mère est morte, j'ai pleuré. Pas de chagrin, de regret. D'avoir choisi la mauvaise mère comme il y a vingt ans j'ai choisi la mauvaise vie. La vie qu'on a, on la choisit.

Comédiens-speakers :

Et la p'tite Lorette, qu'est-ce qu'on lui met comme vie ?

(*chantonné en parodiant le slogan-jingle*) La vie la vraie, Auchoix !

Lorette : Si j'avais eu une mère comme les autres, est-ce que j'aurais été travailler à Auchoix ? »⁵¹

Les témoignages des chômeurs dans *Mords la main qui te nourrit* nous confronte à un autre type de récits d'enfances, bruts et sans métaphore filée, mais le discours

⁵¹ *La femme jetable*, retranscription.

implicite de la fatalité sociale semble le même. Ainsi, le début du témoignage de l'un d'entre eux, Jean-Louis:

« Moi c'est Jean-Louis, j'ai 37 ans. J'ai été dans le monde du travail assez jeune. A l'âge de onze ans, j'ai commencé à travailler. Mon père il a jamais eu de dire de s'occuper de son fils, il a préféré de l'éloigner de lui. Pour lui, il pensait peut-être que ça serait mieux que je sois dans une famille d'accueil, que lui-même s'occupe de moi. »⁵²

Nous retranscrivons les propos le plus fidèlement possible, en conservant le langage et la syntaxe du locuteur ; ce n'est pas forcément un hasard qu'ils s'effritent et se brouillent précisément au moment où la personne évoque son enfance. Citons encore le témoignage de Sylvie, qui nous renseigne aussi sur la posture d'« interviewer-accoucheur-psy » assez ambiguë de Daniel Mermet :

« La réalité c'est que j'ai trois enfants de trois pères différents. La troisième, le père il habite à 500 mètres de chez moi, mais au fil des ans, il adorait sa fille et tout, puis maintenant on n'entend même plus parler de lui. Donc je préfère finalement être toute seule à élever mes trois enfants, c'est beaucoup mieux. Je gagnais 2000 francs pour nourrir un bébé que j'attendais, et la grande. Et mon loyer était de 2600 francs, alors j'ai été voir l'assistante sociale et l'assistante sociale la seule chose qu'elle a trouvé à me dire, c'est « J'ai un endroit pour placer la grande, et quand vous accoucherez on mettra votre bébé dans un orphelinat. ». Alors j'ai dit « Mais ça va pas ? Mes enfants ils sont à moi alors je les garde ! » C'est pas parce que ma mère elle m'a abandonnée quand j'étais toute petite qu'il faut que j'en fasse autant avec mes enfants...

Mermet : Ta mère t'a abandonnée toute petite ?

Sylvie : Oui, quand j'avais quatre ou cinq ans. Elle nous a mis chez une sorte de nourrice et elle est partie, voilà.

Mermet : Tu as des frères et sœurs ?

Sylvie : Oui, on est neuf.

Mermet : La maman a laissé tomber les neuf ?

Sylvie : Y'en a qui ont été placés à l'assistance sociale, à l'assistance publique quoi. Moi je suis la deuxième enfant sur les neuf, mais les autres je sais pas où ils sont, ils ont été adoptés tous petits...

Mermet : Et le papa ?

Sylvie : Euh, je préfère pas en parler. C'est trop... Depuis que je viens à ce stage j'arrête pas de penser à ça parce que j'ai peur justement qu'on me demande de raconter l'histoire de mon père et j'ai pas envie. J'avais oublié et puis finalement c'est ressorti...

Mermet : Abus sexuel ?

Sylvie : Oui.

Mermet : Sur toi ?

Sylvie : Ouais.⁵³

A ce moment, le témoignage est interrompu sur la bande-son par une sorte de coup de gong - afin de bien souligner le caractère dramatique de ce point du dialogue... - avant que les paroles de Sylvie ne reprennent, et qu'elle raconte finalement dans les détails cet épisode de son enfance dont elle redoutait de devoir

⁵² *Mords la main qui te nourrit*, retranscription.

⁵³ *Ibidem*

parler. Reste que l'accent est bien mis sur le poids de la reproduction sociale, que le formateur, Eric Coquillat, explique ainsi dans son témoignage :

« Je sais quelle solitude on peut avoir. Rester seul, seul dans sa tête et se dire qu'on n'est pas désiré. Que ce soit par ses parents ou par la société. Et je sais quelle auto-destruction ça peut produire, jusqu'où ça peut aller. (...) En fait je crois qu'ils se considèrent comme des nuls et comme des mauvais objets. Et ça c'est terrible. De s'entendre dire par ses propres parents qu'on est des bons-à-rien, et ça pendant toute une vie, pendant l'adolescence et pendant le reste de sa vie. Malgré tout, ils sont dans cette reproduction-là. »

Dans *501 Blues*, le poids des enfances n'est pas mis en exergue de façon aussi poussée, mais plusieurs témoignages évoquent des souvenirs ou des rêves d'enfants, qui s'imaginaient un avenir autre que celui de l'usine.

Destins face au travail

Le récit souterrain de nos trois spectacles reste celui du destin des populations face au monde du travail. Pour *501 Blues* et *La Femme jetable*, le temps se sépare globalement en deux : la rupture étant constituée par le licenciement, il y a un « avant » et un « après », un « avec » et un « sans » le travail. Pour *Mords la main qui te nourrit*, un aussi net partage de la temporalité est impossible : les quatorze chômeurs ont tous des histoires différentes, y compris par rapport au travail. Certains des plus jeunes n'ont jamais réussi à travailler, et ne sont pas en âge de toucher le RMI. D'autres ont un vécu plus conséquent par rapport à l'emploi, un vécu souvent en dents de scie. Ils constituent le groupe le plus hétérogène des trois, réunis par leur statut quasi intemporel de chômeur. Ils n'ont pas de vécu en commun attaché à une entreprise comme les autres groupes. L'avant et l'après, l'avec et le sans, s'ils existent, est particulier pour chacun d'eux.

Ce qui apparaît dans *La femme jetable* et surtout dans *501 Blues* c'est un certain nombre de références assez nostalgiques au temps « où l'on travaillait ». Le titre du spectacle de Bruno Lajara, avec son jeu de mot, est particulièrement porteur de cette nostalgie. Par glissement, l'usine apparaît en quelque sorte comme un Eldorado perdu, duquel les employés ou ouvriers gardent un souvenir ému, puisque c'est là qu'ils ont construit et vécu une grande partie de leur quotidien et de leur vie. Cette nostalgie, loin d'être béate et sachant aussi désigner l'Eldorado comme trompeur, est néanmoins très présente. Dans *La femme jetable*, le second

degré critique réside toujours en filigrane sous la plume de l'auteur et le temps de la désillusion est évoqué :

« Auchoix c'était une nouvelle vie offerte à qui avait besoin d'amour, l'abondance à qui avait faim, la lumière à qui vivait dans l'obscurité, la chaleur à qui avait froid. A portée de main, un tour de chariot, et tout était beau. J'étais là au milieu avec ma blouse rouge comme un petit Chaperon au milieu des bois. « Prenez, mangez, je disais aux gens, c'est beau, c'est cadeau ! » Oh la fête que ça avait été de tout installer dans les rayonnages il y a vingt-trois ans... Noël en été, on riait au milieu des cartons, tous copains tous amis pour le lancement du paquebot... Le voyage au pays des merveilles... Le bateau est parti avec ses passagers de 1^{ère} classe, son capitaine et son équipage, et nous on est restés dans la soute... »

Ou encore :

« On est entrées à Auchoix comme une volée d'oiseaux dans le ciel. Le bon Dieu nous avait enfin lâchées : « Allez les filles, volez de vos propres ailes, vous avez assez dérouillé, vous avez droit au bonheur. » Il nous a laissées nous égosiller de tout notre souffle, des gamines sous l'arbre de Noël, on était bien au chaud. Dehors il faisait froid, les chantiers licenciaient, les usines fermaient, les SDF se battaient dans la rue... Dehors il faisait noir, on était illuminées toute la journée. »⁵⁴

L'image du salut est omniprésente dans ces lignes, le supermarché apparaissant comme un paradis et un cocon protecteur pour un petit nombre d'élues, dans un monde déjà en crise. On y entend évoquer la perte de vitesse et l'effritement du secteur secondaire et industriel, la crise sociale, et en filigrane la perte de la solidarité entre les classes : les caissières d'Auchoix seront provisoirement sauvées de la crise et en état de grâce, jusqu'à ce que vienne leur tour.

Dans *501 Blues*, les témoignages des femmes sont d'une grande sincérité et l'ironie est un registre assez peu présent dans les textes. La diction calme et douce de ce passage récité par une des ex-ouvrières nous donne une indication de l'attachement aux images et espaces du passé :

« Usine, mon usine... De loin on pouvait voir l'enseigne en rouge... J'avais de la chance, je venais en voiture. Toutes les filles qui venaient en bus devaient attendre le bus dehors dans le froid, et moi avec la voiture j'avais l'impression que je pouvais faire le chemin les yeux fermés... La petite route avec les grands peupliers, l'été les rosiers en fleur, on s'allongeait un peu sur l'herbe. Et puis les marches à gravir. Au milieu du hall d'entrée, une grande plante verte. A droite, la réception. Chantal me faisait « Bonjour ! » avec un grand sourire. Ensuite c'était la porte et là, la première sensation : atmosphère pesante, étouffante. L'odeur : un mélange d'huile et de jean. Les yeux fermés on savait qu'on y était. Ce qui m'a frappée la première fois c'est que toutes les filles ressemblaient à des pantins devant leurs machines. Chacun son geste. Des pantins aux couleurs roses ou bleues qui dansaient au son de la musique. Elles gesticulaient comme des automates. Il fallait faire attention où on marchait. Et le bruit, mon dieu ce bruit !... Et puis sur un grand mur, une grande fresque peinte : une vue sur la mer avec un voilier et des mouettes. Ça faisait du bien... Un p'tit air de liberté et de fraîcheur au milieu de cette fournaise accablante. Combien de fois je me suis évadée en regardant la fresque... A peine on avait commencé qu'on était moite. Heureusement il y avait de gros ventilateurs, c'était agréable. La poussière volait, se collait sur la peau. La transpiration. Les mains, collées au tissu, devenaient très vite bleues. »⁵⁵

⁵⁴ *La femme jetable*, retranscription.

⁵⁵ *501 Blues*, retranscription.

Ce qui est étonnant dans ce passage, outre le petit détail individualiste de la voiture personnelle, c'est que les conditions de travail dans l'usine sont simplement énoncées, et à aucun moment dénoncées. Tous les petits détails et adoucissements paternalistes assez dérisoires - la musique pendant le travail, la fresque au mur permettant « l'évasion »...- sont délivrés comme tels, dans une sorte de reconnaissance ingénue (la désaliénation ne doit plus être un mot très au goût du jour...). La part belle est encore faite aux souvenirs et à l'évocation des journées d'usine quand les cinq actrices transforment théâtralement le plateau en salle de machines à coudre, chacune assise sur une chaise, mimant mécaniquement et chorégraphiquement les gestes du travail, tout en discutant à bâtons rompus, échangeant anecdotes et éclats de rire.

Reste que la critique de l'entreprise est singulièrement absente de *501 Blues*. Le long récit de l'annonce puis de la fermeture de l'usine, assumé par l'une des actrices, est par exemple extrêmement factuel, et sous le signe de la désolation plus que de la révolte. La scène telle qu'elle est racontée, récitée selon une diction lente et hachée par l'actrice, donne l'image d'une grande famille parcourue par une même émotion face à l'annonce de la fermeture, dirigeants et ouvriers confondus :

« (...) Mon cœur se met à battre. Mes jambes flageolent. Je suis prise de panique. Le micro est avancé. Monsieur Dupont le directeur de l'usine monte sur une table de pliage. Il est très ému. Il commence à lire mais il a du mal à parler. Jocelyne la chef d'atelier prend le relais. Elle tremble. Elle a du mal à s'exprimer : « Après avoir fait le maximum pour garder cette usine, après toutes les solutions possibles et envisagées, le site doit fermer. » A ces mots des cris, des pleurs se font entendre. J'ai l'impression que tout s'écroule. Je suis anéantie, bouleversée. Impossible de reprendre son poste. Jocelyne nous donne une journée pour discuter avec les syndicats, qui déclarent ne pas vouloir en rester là et que tout sera mis en œuvre pour sauver l'usine. On se regarde comme abrutis. On se demande ce qui vient de nous tomber sur la tête. Est-ce un rêve ? L'usine a connu des hauts et des bas durant ces 26 années, mais à ce point... Je pense qu'il n'y a pas d'espoir, hélas... Je distribue des chocolats pour mon anniversaire. Je m'en souviendrais...(...) »⁵⁶

Sur l'écran-vidéo en effet, pendant que l'actrice parle seule en scène, un gâteau d'anniversaire surmonté de bougies s'effondre avec lenteur, dans un étrange croisement métaphorique. Le récit-témoignage suivant (après une séquence de danse dont nous aurons l'occasion de parler plus loin) nous amène le jour où les ouvrières font leurs adieux définitifs à l'usine. Vraisemblablement écrit par la

⁵⁶ *Ibidem*

même personne que le précédent, il est pris en charge par une actrice différente de la première:

« (...) Les filles s'accrochent aux épaules les unes des autres. Je regarde tout ça. Je ne pleure pas. Je pense à la première journée ici, je pense au passé, je pense à l'avenir. Je pense aux journées de manifestations, de luttes et de larmes. Tout se mélange dans ma tête, mais c'est fini. Tout va s'arrêter net. On ne va plus se lever le matin, on ne pensera plus à la production. Les fous rires, la machine, tout est fini. Je n'arrive pas à parler. Je regarde et je pense. J'étais fière de travailler ici. Il y a encore les fleurs que nous avons offert au syndicat. On dirait qu'il y a eu un deuil. Je saisis des bribes de conversations autour de moi. Qu'est-ce qu'on va devenir ? Qu'est-ce qu'on va faire ? Comment on va s'en sortir ? La maison à payer, l'ANPE, l'Assedic. Et puis petit à petit, je sens la colère monter en moi. (*la récitation monte, sur le ton de la révolte*) Comment en est-on arrivé là ? J'en veux à tout le monde, à Levi's, aux politiques, à l'Europe, aux multinationales. J'ai envie de crier et d'hurler mais aucun son ne sort de ma bouche. (*le ton de la récitation redevient normal*) Je suis là et je ne bouge pas. Mes yeux fixent maintenant le poster. Je ne partirai plus sur le voilier. Il faut ranger nos affaires. (...) Tout doucement je range mon tournevis, mes ciseaux, la plaque que mon mari a modifiée et soudée pour mieux travailler. Je ne veux rien laisser. Je décroche les petites étoiles de plâtre que mon garçon avait fait à l'école et la pieuvre de laine marron de ma fille – ils étaient accrochés à ma machine depuis si longtemps. Je reprends ma pince à fils, ma carte d'ordinateur, mon coussin. D'habitude, je suis la première à sortir. Là je traîne, je ne veux pas partir. (...) Maintenant il faut se dire au revoir. Je ne fais pas de différence, je dis au revoir à tout le monde. On s'enlace comme des amoureux qui se quittent. Je suis incapable de sortir le moindre mot.(...) Je me retourne une dernière fois sur mes dix-huit ans dans cette usine. Un dernier regard sur ma machine, ma titine. Je lui remets une dernière fois son manteau. Je pense aux autres mains qui vont maintenant s'en occuper. »⁵⁷

La dramaturgie du spectacle, passant directement du récit de l'annonce de la fermeture à celui du jour de la fermeture, a donc choisi de ne pas représenter, et de n'évoquer quasiment pas les journées de manifestations, et la lutte sociale des salariés de Levi's. L'impasse totale sur un épisode qui aurait pu constituer une étape importante du récit est assez étonnante. L'écran-vidéo aurait pu servir de support à des images de cette période, fussent-elles médiatiques. Dans une séquence, on voit seulement sur un fond brun intemporel des personnes en habit de travail divers se rassembler face caméra, en plan américain, sans expression particulière sur le visage si ce n'est une certaine gravité. Le vidéaste a choisi de n'utiliser aucune image d'archives et de fabriquer ses propres images plastiques. Par ailleurs, l'ouvrière qui signe ce récit de la fin de l'usine est visiblement peu impliquée dans le syndicalisme, sans doute comme beaucoup des ex-ouvriers de Levi's. Ce qui ressort de son témoignage est une sorte de stupeur, d'impossibilité de toute parole : comme s'il n'y avait rien à dire ni à faire devant cette situation. Ou seulement laisser échapper des propos angoissés devant l'avenir, dont on sait qu'il divisera des personnes qui partagent la même désolation. Un seul éclat de

⁵⁷ 501 Blues, retranscription.

voix traverse le monologue, une bouffée de révolte contre un système qui dépasse tout le monde et sur lequel il n'y a pas de prise possible. Et l'on retrouve alors les adieux émouvants à la machine, dans la nostalgie d'un passé de travail dont il faut se détacher, que l'on laisse définitivement en arrière.

Le texte de *La Femme jetable* est au contraire un réquisitoire bien ficelé destiné à la dénonciation des pratiques de l'hypermarché. La scène de harcèlement que subit le personnage de Lorette, ainsi poussée au licenciement, fait l'objet de séquences et de rappels récurrents dans le récit. Mais c'est aussi le système global et la politique de l'entreprise dans ses traits les plus quotidiens qui sont exposés et dénoncés, Montserrat faisant la part belle à la technique énumérative :

« Nous les employées de libre-service, on nous le fait bien sentir que nous sommes moins que des manutentionnaires, moins que des balayuses, on n'est rien. On nous le fait sentir que tout ce qui a été emballé, étiqueté, est plus important, que le client le plus mal embouché qui jette cinquante balles sur le tapis comme s'il faisait l'aumône est plus important. L'objet cassé, à la poubelle, le yaourt périmé, à la poubelle, l'employé indocile, à la poubelle, l'employée trop lente, à la poubelle ; la maladroite qui fait une bosse à la gondole, la mal réglée qui va aux toilettes en dehors du temps de pause...

(ici, un court dialogue assumé par les comédiens-speakers, opposant un chef et des employées devant la porte des toilettes)

Moi, j'ai tout fait pour que les chiens n'aboient pas. J'ai appris par cœur les trois S : Sourire Sonnerie Satisfait. Les trois Z : Zéro attente client, Zéro rupture, Zéro papier au sol. « La satisfaction du client doit être assurée jusqu'au bout par la personne qui fait l'objet de la demande. » « La non-rupture est un but. » Les « Sept clés du succès » de Jérôme Mounier... Je me suis responsabilisée au niveau du sous-rayon et du linéaire, j'ai visionné les vidéos, j'ai participé au stage sur l'intéressement et l'escompte potentiel, j'ai répondu du mieux que j'ai pu aux questions des chefs, j'ai fait des heures sup sans compter et sans demander qu'elles me soient payées, j'ai traversé la France en plein mois d'août, j'ai été réveillée au téléphone, je suis allée bosser avec le dos en compote parce que le médecin du travail refusait de m'arrêter, j'ai déménagé des rayons, décoré des rayons, passé la serpillière et le chiffon...

Comédien-speaker (voix de chef) : Tu as toujours eu l'esprit négatif. Tu n'as jamais voulu me parler de ce que faisaient tes collègues... Tu préférerais perdre des points... Ne nie pas. »⁵⁸

Lorette évoque ainsi longuement le moment où la vie à Auchaix a changé - « quand Jérôme Mounier est revenu d'Amérique... » -, le PDG ramenant des Etats-Unis des projets d'agrandissement démesurés, de nouvelles techniques de management, de fidélisation et de contrôle des employés, des plus aliénantes aux plus absurdes. *La Femme jetable* est donc un texte assez combatif en ce sens, l'auteur utilisant abondamment les détails provenant du vécu des femmes dans le système Auchan pour les intégrer à sa fiction, condensés dans le destin de Lorette.

⁵⁸ *La femme jetable*, retranscription.

Le temps qui vient après le licenciement, le temps sans travail, est aussi longuement évoqué, en général sous le signe de la dépression, de la perte du sentiment d'existence, de la solitude, des désirs ou tentatives de suicide.

Si l'on considère le destin de Lorette, la femme jetable, la fiction nous la montre partagée entre le sentiment d'injustice, de dignité blessée et une honte consubstantielle. Sa fierté lui fait dire qu'elle « ne remettra plus jamais les pieds dans un endroit où on l'a traité de voleuse », acceptant de laisser derrière elle le supermarché qui l'a si odieusement poussée à partir. Mais n'osant pas rentrer chez elle, affronter le regard de son compagnon, elle prend sa voiture pour disparaître et aller errer longuement sur l'autoroute, puis dans la forêt. Cette fuite en forêt, outre son caractère diégétique, sert de métaphore à la disparition sociale provoquée par le licenciement qui se mue en désir de disparition tout court, schéma qu'on retrouve dans les autres spectacles.

Dans *501 Blues*, la dramaturgie de la partie du spectacle qui évoque l'après-licenciement est assez développée, hétéroclite et curieuse. Cela commence par une chanson de variété chantée en chœur par les femmes, une chanson qui évoque le rêve américain sous les traits d'un bel inconnu de passage :

« Kiss me, as you love me	<i>Refrain :</i>
Prends un coca et assieds-toi	Il avait un drapeau américain
Ce soir si tu le veux	Sur son sac déchiré
Dans un grand lit nous serons mieux	Un blue jean's qui ne valait plus rien
J'aimerais te retenir, mais en anglais	Mais je crois que je l'aimais bien... » ⁵⁹
Comment le dire ?	

Une autre actrice rit aux éclats de plus en plus fort et coupe court à la chanson : évanouissement du rêve américain... Dans une diction d'abord entremêlée de rires et d'accents hystériques, puis sur la fin désespérée, elle dit ce texte :

« Je me suis fait licencier... Mon mari est parti avec une gamine. Plus de nouvelles des enfants. Mon amant est retourné avec sa femme... Mes parents ont rendu l'âme. Je me suis fait opérer des mains... c'est mieux que de se faire relever les seins ! Avec ça je risque pas de retrouver du boulot... J'mange comme quatre, j'ai pris cinq kilos ! Pourtant j'm'en fous, car maintenant je sors. Avec les copines on fait la fête jusqu'à l'aurore. Personne ne me dit rien. J'peux me saouler la gueule ! Personne ne me dit rien... J'peux aller voir les Chippendales... Personne ne me dit rien... J'peux me taper des mecs... (*rupture de ton*) Personne ne me dit rien. J'peux rentrer défoncée à 5 heures du matin, personne ne me dit rien. J'peux rester au lit toute la matinée, personne ne me dit rien. D'ailleurs, jamais personne ne me dit rien. Plus personne ne me dit rien. Plus personne ne me dit rien. Personne pour me prendre dans ses bras, personne pour me chuchoter des mots doux à l'oreille, personne pour me faire des petits bisous dans le cou, personne. »⁶⁰

⁵⁹ *501 Blues*, retranscription.

⁶⁰ *501 Blues*, retranscription.

La situation de chômage et le sentiment d'abandon, de désœuvrement qui en découle sont ici mêlés, associés à d'autres phénomènes et affects d'ordre plus personnel ou intime. Le thème principal - le licenciement et le chômage comme structures conjoncturelles à incidences au quotidien - sont finalement vite évacués, et le monologue devient l'expression d'une solitude féminine qui pourrait aussi bien avoir cours en d'autres circonstances. Ensuite, une nouvelle chanson commence sur une musique rock sombre, c'est visiblement le compositeur qui en chante les paroles, évoquant la dépression et le suicide, mais sans qu'un mot fasse le lien avec la situation particulière de chômage. Pendant la chanson les femmes sur scène se disputent verbalement, et dès que la musique s'arrête, un cri douloureux s'échappe - « *J'en ai marre !...* » - , suivi de pleurs et de sanglots... Apparaît alors sur l'écran le visage de deux fillettes, filmées appuyées à un mur en brique en extérieur, dont la plus âgée prend la parole :

« Fille 1 : Ben on a envie de dire que franchement y'en a marre quoi... Mais bon on va pas s'habituer quand même. Mais c'est vrai que ça fait drôle...

Interviewer (*hors champ*) : Ca a changé quoi dans ta vie ?

Fille 1 : Ben ça a changé de l'habitude, que moi pour aller au collège, quand je me levais ma mère était déjà partie travailler. Et là quand je me lève, ma mère elle est là quoi.

Fillette 2 : C'est embêtant parce qu'ils peuvent plus travailler, parce qu'ils se disent qu'ils n'ont plus... pas d'imagination, mais qu'ils n'ont plus d'expérience... Ils peuvent plus travailler, ils gagnent plus beaucoup d'argent, donc au début il y a le chômage et après ça s'arrête, ils sont embêtés. Et c'est vrai que les enfants de mon âge et de l'âge d'Anne-Sophie, c'est difficile à leur faire comprendre qu'ils peuvent plus acheter certaines choses. »⁶¹

L'interview filmée de ces deux enfants d'ouvrières de Levi's, sur le mode du reportage télévisuel - langage qui jusque là n'avait pas été utilisé dans le spectacle - ramène à une certaine forme de réalité le thème, qui avait été jusqu'à présent traité avec diverses médiations.

Mords la main qui te nourrit relate les destins de personnes qui doivent survivre sans travail (ou sans travail fixe), qui vivent d'allocations et de RMI depuis longtemps pour la plupart. Les témoignages reflètent autant leur profond désarroi et leur sentiment de désespoir, que leur capacité à composer avec la réalité. Un des témoignages les plus violents sur le sentiment d'exclusion est un passage diffusé sur la bande-son, assumé par une personne qui n'est pas sur scène, et qui prend pour cela une portée de généralité, due aussi au système d'énonciation du court texte:

⁶¹ *Ibidem.*

« Tu te regardes dans la glace. Qu'est-ce que tu vois ? Tu vois rien. T'es inutile. Personne te voulait. T'es en trop. T'es toujours en trop. Tu regardes dans ta glace et tu vois une merde. Une merde ça redresse même pas la tête. »

(ici, suit sur la bande-son, dans un bon goût extrême, une sorte de bruit de chasse d'eau)

Mais ce qui ressort finalement de la plupart des témoignages, ce sont les mille petites débrouilles et compositions avec la réalité qui s'inventent, malgré le chômage, le manque d'argent, notamment chez les femmes qui ont des enfants. Débrouilles qui ne sont bien souvent que des expédients qui ne règlent rien à long terme: Sylvie raconte ainsi qu'elle commence à acheter des cadeaux de Noël dès le mois d'août, pour qu'à Noël, « *(s)es enfants aient les jouets que tout le monde a* ». Angélique explique comment, parce que sa petite fille réclamait une « Barbie-pluie » pour son anniversaire, elle est allée réclamer de l'argent à l'assistante sociale, pour le simple bonheur de voir sa fille heureuse le jour de son anniversaire, au milieu de ses camarades. La survie passe ainsi par le fait d'essayer de maintenir une sorte de « normalité » en gâtant les enfants... et en perpétuant une aliénation au système de la société de consommation. Le précepte qui constitue le titre du spectacle est bien loin d'être mis en application...

Un pôle militant quasi-absent des prises de parole

Comme on a pu le remarquer, dans ces spectacles où il s'agit tout de même de rendre compte du destin collectif d'un groupe, pris dans le même étau et victime des mêmes conditions socio-économiques, l'insistance sur les destins personnels est très forte. Le phénomène est traité en laissant une grande place à l'expression intime des individus, quitte parfois à brouiller la carte socio-économique. C'est bien là semble-t-il le signe de la montée des individualismes propre à l'évolution de nos sociétés, de la perte du moins de la notion de communauté, et plus particulièrement d'une communauté soudée par un sentiment ou une appartenance de type politique. Il est effectivement frappant de constater combien le pôle militant et même le moindre discours à veine politique sont absents des prises de parole des populations. Le cas de *La femme jetable* est à considérer à part, puisque c'est un auteur, Riccardo Montserrat, qui y assume le propos. Le texte du spectacle ne contient pas de témoignages ou de prises de parole directes; c'est d'ailleurs le texte le plus militant d'entre tous, celui qui expose, critique et dénonce les fonctionnements d'un système jusque dans ses moindres détails. Le

personnage de Lorette n'est pas un personnage spécialement politisé, mais son compagnon, Jean, est un syndicaliste, figure typique du peuple ouvrier d'autrefois, qui demeure dans la fiction. Le texte se fait aussi l'écho de la disparition de la communauté politique, comme dans ce passage :

« T'es convoquée dans un bureau, cinq heures plus tard, t'es personne. Disparue dans la benne à ordures, avec le peuple à papa, ses jambes gelées et sa fichue fierté... Le peuple des manifs à Jean ? Incinéré, écrabouillé... Licencié pour faute lourde : celle d'avoir vieilli. »⁶²

501 Blues se caractérise au contraire par une absence ou un évitement de toute prise de parole politique ou militante. Ni la dramaturgie globale, ni les témoignages et textes écrits par les ex-ouvrières choisis pour le spectacle ne vont dans ce sens. Il semble n'y avoir pas de saisie par les ouvriers de leur existence politique, ou alors extrêmement diffuse. On les ressent comme des victimes, subissant un système de mondialisation auquel ils se résignent, fatalistes et impuissants, système qui est d'ailleurs à peine caractérisé et stigmatisé dans le spectacle. La fin du récit de la femme, le jour de l'annonce de la fermeture, donne ceci : « *Je suis rentrée à la maison, mon mari était là. Il était déjà au courant. Il m'a dit : « Il fallait t'y attendre, c'est la mondialisation. » L'annonce, à la télé, de la fermeture de l'usine, à 19h10, m'a fait froid dans le dos.* »⁶³ Fatalisme, frisson, mais absolue non-réaction. Hormis la brève bouffée de révolte qui monte à la gorge de la femme au milieu de la tristesse du jour de la fermeture (« *j'en veux à Levi's, à l'Europe* » etc.), rien dans le spectacle n'exprime un début de colère contre le sort subi. Une prise de parole à coloration politique et militante arrive néanmoins à la toute fin du spectacle, et dans la bouche des enfants. On en observera le contenu et la dimension ambiguë plus loin, à travers l'analyse de la clôture des spectacles.

Dans *Mords la main qui te nourrit*, les témoignages se suivent, chacun des chômeurs raconte son histoire, déplie son vécu quotidien ou passé avec plus ou moins de détails. La teneur des témoignages se réduit essentiellement à cet aspect biographique et personnel. A aucun moment ne s'élève dans la voix de l'un d'entre eux l'ombre d'une parole collective, ne serait-ce qu'un « *nous* » : « *Nous les chômeurs* »... Les stagiaires-chômeurs énoncent des faits : les sommes de misère avec lesquelles ils survivent, les discriminations dont ils sont parfois

⁶² *La femme jetable*, retranscription.

⁶³ *501 Blues*, retranscription.

victimes quand ils recherchent un emploi, leurs conditions de vie au quotidien. Mais il n'y a aucune véritable prise de recul par rapport à cette situation de chômage, ou réflexion construite sur le sort que la société leur fait subir, ou saisie du fonctionnement du système dont ils sont victimes. Ces témoignages au premier degré donnent l'image de personnes collées à leur situation, tristement démunies de pensée politique, de recul et de conscience critiques. Jean-Louis est le seul du groupe qui émet à un moment de la bande-son une prise de parole teintée de réflexion politique (hors spectacle, c'est d'ailleurs souvent lui qui est désigné par les autres chômeurs pour répondre aux questions des journalistes) :

« Alors j'arrive pas à comprendre ce système, c'est par exemple quand ils disent à la télévision que le chômage a baissé de 2% ou 3 % , c'est un exemple que je donne, et quelques minutes après on dit qu'il y a une entreprise à tel endroit de 150 salariés qui a fermé s'installer par exemple à l'étranger. Alors là j'arrive pas à comprendre quel est le droit chemin... »⁶⁴

Il y a pourtant une scène de « révolte collective » dans *Mords la main qui te nourrit*, à travers l' « *Histoire de la réduction soudaine des indemnités* », comme l'intitule Anémone. Les indemnités du stage, prévues à environ 4000 francs par mois, ont en effet été revues à la baisse (dans le cadre du récent PARE⁶⁵), et les chômeurs l'apprennent un matin au cours du stage. Sur la bande-son, on entend Daniel Mermet recueillir les réactions des stagiaires-chômeurs (ceux-ci campent sur scène, et on entend leurs voix sur la bande). Exemples:

Nathalie : Je vais avoir 2000F. Alors qu'au RMI je touchais 3200F...

Claudine : Je comptais sur 3800 F, je sais pas combien je vais avoir mais... On nous prend pour des pions, on en a ras le bol...

Angélique : Je suis dégoûtée parce qu'en restant chez moi j'avais quand même 400 F de plus... Quand j'aurais payé mes factures, je pourrais pas payer mon loyer. Qu'est-ce qui faut faire ? J'veis monter là-bas et tout casser...

Une voix (Mermet sans doute) : Si les gens veulent recevoir une formation, se recycler, ils ne peuvent pas. Parce qu'ils ne peuvent pas vivre pendant ce temps-là, faire marcher un minimum leur petite famille et leur petite maison. Donc on ne peut pas parler de réintégration, de formation.

Le formateur : C'est pas motivant... Encore une fois je fais du cache-misère...

La première réaction des chômeurs (telle qu'elle se fait entendre) est de calculer, impuissants, comment ils vont s'en sortir chacun, entre leur loyer, les factures, et combien il leur reste pour finir le mois. On aurait pu imaginer qu'une action collective se mette en place, même symbolique, même sous l'impulsion de leur formateur ou du journaliste. Faire une déclaration à la presse, occuper

⁶⁴ *Mords la main qui te nourrit*, retranscription.

⁶⁵ Plan d'Aide au Retour à l'Emploi

symboliquement le bureau des Assedic, contacter des associations qui luttent contre le PARE auraient été des réactions naturelles, vingt ans plus tôt. Ici rien de tel.

Dans le panel des prises de paroles, celle du formateur Eric Coquillat - qui n'est pas au même niveau que celles des chômeurs - nourrit tout de même le pôle militant. Lui tente de fournir une explication et une dénonciation des effets pervers du système :

« Mermet : Ca te plaît qu'on dise « formateur » ?

Coquillat : Non. « Formateur » c'est former, c'est formater, c'est mettre en condition des gens pour qu'ils soient employables. Et je trouve ça terrible. C'est essayer de les coller à l'image de ce que veut la société, la société de consommation, de ce que veulent les employeurs, et ça c'est inadmissible.

Mermet : En fait, toi tu dénonces ce que tu fais ?

Coquillat : Oui, tout à fait. Pour moi ce n'est ni fait ni à faire. C'est leur faire miroiter qu'un emploi est possible. Mais à la seule condition qu'ils changent, qu'ils acceptent d'être comme la société veut qu'ils soient, c'est-à-dire « employables ». (...) Les employeurs invités, je m'attendais à ce qu'ils ne viennent pas. Parce que ces genres de populations, il faut mieux les avoir au noir qu'avec des feuilles de salaire, c'est plus intéressant pour tout le monde... (...) La misère en France, les gens qui ont beaucoup de problèmes, c'est devenu un business. On fait des formations pour les réadapter, pour leur permettre de trouver des emplois. Et tout le monde en profite. Prenez un RMIste dans une boutique, vous pouvez avoir des aides. Pareil pour les travailleurs handicapés. Celui qui sait y faire, il prend six-sept travailleurs handicapés dans son usine, et il touche des aides de l'Etat. Je connais des boîtes qui fonctionnent comme ça. Qui normalement devraient transformer les contrats en CDI et qui ne le font pas : « Ah non finalement, il ne fait pas l'affaire, par contre si vous en avez un autre, vous pouvez nous l'envoyer... » Et on fait un contrat de six mois, et on le rebalance. »⁶⁶

Si l'on prend *Mords la main qui te nourrit* dans son ensemble, le pôle militant n'est nullement absent du spectacle (par rapport à *501 Blues*, par exemple). Mais ce ne sont pas les chômeurs qui le prennent en charge, comme on l'a constaté, et comme on va l'analyser plus avant.

Des dramaturgies de la séparation artistes/populations

Le phénomène qui caractérise unanimement mais sous des manifestations différentes la dramaturgie des trois spectacles est un phénomène de séparation. Ces spectacles ont été réalisés à travers une collaboration, un échange entre les artistes et les populations. Mais au final, les apports respectifs de chacun sont lisibles de façon presque caricaturale dans la dramaturgie fragmentée des spectacles. On ressent nettement qu'un écart profond, en terme de culture comme en terme de conscience politique, sépare les populations et les artistes. Dans le

⁶⁶ *Mords la main qui te nourrit*, retranscription.

théâtre d'intervention traditionnel, l'un des enjeux est que la création finale appartienne un tant soit peu aux populations qui y participent, qu'elles s'approprient des techniques et des savoirs qui font que le spectacle est donné comme le leur. Ici, la présence et la main-mise des artistes sur les spectacles sont au contraire très fortes, d'un point de vue esthétique comme idéologique. Les spectacles appartiennent bien peu aux populations. Il nous faut alors nous interroger sur le caractère dialectique ou non de ces créations qui apparaissent si fragmentées, si séparées, sur les transmissions qui s'opèrent effectivement.

Instances et apports différenciés

Un des signes de la main-mise des artistes sur les créations est la présence objective des metteurs en scène au sein même de leurs spectacles. On aurait pu imaginer qu'ils s'effacent pour laisser la place aux populations. Au contraire ils se mettent tout simplement en scène au sein de leur propre spectacle : ainsi Colette Colas choisit d'interpréter elle-même le rôle de Lorette, le personnage de *La femme jetable* ; Daniel Mermet est très présent dans le spectacle par l'intermédiaire de sa voix sur la bande-son interviewant les chômeurs, par le fait-même que *Mords la main qui te nourrit* accorde une place si exclusive à la bande-son ; Bruno Lajara est sans doute le plus effacé des metteurs en scène de ce point de vue, mais d'autres membres de son équipe artistique se « mettent en scène » dans *501 Blues*.

Ces dramaturgies de la séparation se caractérisent par le fait qu'on peut facilement identifier dans les spectacles ce qui émane des populations et ce qui émane des artistes. Dans le texte de *La femme jetable*, ce « texte de fiction où tout est vrai », Riccardo Montserrat se sert des informations et témoignages que lui ont apportés les femmes de l'APLH, qu'il met en forme à travers son écriture. Sa part d'invention se situe assez clairement au niveau de l'enfance du personnage, qu'il détaille et romance abondamment. Sa patte et ses apports apparaissent encore nettement dans les scènes de harcèlement, qu'il traite de façon assez exagérée dans l'écriture, multipliant les phrases crues et violentes, les allusions sexuelles vulgaires dans la bouche des patrons - ce qui finalement ne sert pas le propos, tant ces scènes deviennent caricaturales. Pour le reste, le style est le sien. Et la mise en scène du texte, exclusivement celle de Colette Colas puisque les femmes n'ont pas participé à cette étape du projet.

501 Blues est un spectacle qui associe une équipe artistique - composée rappelons-le du metteur en scène, d'un auteur, d'un compositeur, d'un vidéaste et de deux chorégraphes – et cinq ex-ouvrières de Levi's. On a donc deux équipes équivalentes en nombre : leurs apports différenciés et leur poids respectifs se ressentent dans la dramaturgie du spectacle, qui consiste comme on l'a expliqué en une alternance de séquences composites. Certaines de ces séquences donnent l'impression d'appartenir véritablement aux femmes qui sont sur scène, de ressortir ou de témoigner d'une culture qui est la leur. Les scènes où elles reproduisent l'ambiance de la salle d'usine sont exemplaires à ce titre : assises sur des chaises, elles reproduisent de façon chorégraphique et rythmée le geste de travail qu'elles utilisaient à leur machine - chose qui est en plus théâtralement intéressante – tout en discutant de façon débridée, dans la juxtaposition des voix. Les dialogues, quoiqu'écrits, sont assumés avec un grand naturel : le film de la veille à la télé, le comportement bizarre d'un contremaître, le rêve qu'on a fait la nuit passée, constituent des sujets de conversation qui sont autant d'occasions d'apostrophes, de gloussements et de rires entre les femmes. Ces séquences fonctionnent bien théâtralement, portées par le dynamisme des femmes. La culture ouvrière populaire se matérialise aussi dans des chansons de variété que les femmes chantent à tue-tête, seules ou à plusieurs, avec autant d'enthousiasme que de notes un peu fausses. A un moment donné, l'une des femmes apparaît en costume de majorette sur la scène vide, et fait une démonstration devant le public de quelques pas et figures, avant d'évoquer en riant son fils, qui a honte de sa mère en majorette, à cause des copains à l'école... Dans une autre séquence, une des femmes lit à haute voix les pages d'un roman à l'eau de rose, en alternance avec une autre actrice qui récite un texte-témoignage sur une situation de déprime sentimentale. Ces séquences sont réussies et drôles, parce que les femmes y campent avec aisance, y expriment des traits d'elles-mêmes et de leur culture, dans un mélange de sincérité et de second degré humoristique. Le metteur en scène, dans son travail, les a bien orientées, s'est mis au service de choses qu'elles semblent avoir plaisir à faire.

Cohabitant avec cela, on a des composantes esthétiques ou des séquences nettement estampillées par l'équipe artistique, qui viennent s'insérer dans le spectacle de façon parfois assez étrange. Ainsi les images-vidéo - qui interviennent soit indépendamment, soit en illustration de séquences où les

femmes sont sur scène - révèlent une volonté de démarche plastique et d'esthétisme de la part de l'artiste. Comme on l'a déjà dit, toutes les images ont été fabriquées par le vidéaste, et en effet ressortent d'un certain style, d'une esthétique cohérente. Celui-ci s'est inspiré du thème pour créer des images : une longue séquence montre par exemple l'écran blanc et liquide parcouru par des précipités d'encre bleue qui tournent et s'enroulent, le tout accompagné d'une musique *pop* mélancolique sur la bande-son, parfaite illustration du titre du spectacle. La bande-son créée par le compositeur est également omniprésente dans le spectacle, intégrant des sons, des voix, des musiques originales. A un moment donné, le compositeur (présent sur le bord de la scène à une sorte de table de régie-son quand nous avons vu le spectacle) chante même en direct. Juste après un texte qui évoque la déprime post-licenciement (« *Plus personne ne me dit rien* »), une musique pop-rock sombre se met en route et la voix caverneuse du compositeur l'accompagne (sur des paroles encore plus faibles que n'importe quelle chanson de variété), tandis que l'écran-vidéo déroule des images nocturnes verdâtres censées évoquer l'errance, la dépression et les suicides guettant les salariés de Levi's :

« Le matin je ne rêve plus	T'ai-je parlé de cet ami
Dans ma tête y'a trop de nuages	Dans sa tête c'était un orage
Le matin je ne rêve plus	T'ai-je parlé de cette nuit
Dieu qu'il est triste ce paysage (...)	Une nuit parfaitement calme
	T'ai-je parlé de cette nuit
	On voyait la lune les étoiles
	Cette nuit où mon ami
	S'est pendu dans son garage... »

Que la chanson ait été composée spécialement pour le spectacle ou récupérée par le compositeur parmi ses précédents morceaux, son caractère incongru dans le fil du spectacle n'en demeure pas moins : soudain l'artiste se met en scène, dans un registre qui tranche complètement avec l'univers que les femmes ont apporté jusqu'à présent. Une autre intervention du même type relève cette fois des chorégraphes. Intercalée entre le récit de l'annonce de la fermeture de l'usine et le récit du jour de la fermeture, il y a en effet une séquence musicale et chorégraphique : brusquement une danseuse en petite robe noire jaillit sur scène et réalise un solo de danse contemporaine périlleux et techniquement impressionnant. On se demande simplement dans quelle mesure cette performance

est reliée au spectacle, et ce que cette danseuse qui déboule sur le plateau a à voir avec les ouvrières de Levi's. C'est finalement cela qui est le plus dérangent dans *501 Blues* : sentir que chaque membre de l'équipe artistique a voulu apporter sa contribution stylistique personnelle au spectacle, a pris la création comme prétexte pour exercer une esthétique complètement éloignée de l'univers culturel de ces cinq femmes. Le plus affligeant est qu'il n'y a visiblement aucun second degré dans ces interventions qui émanent des artistes. *501 Blues* est donc une sorte d'« ovni » du point de vue esthétique, où les cultures et les images de deux groupes se juxtaposent, se croisent, sans vraiment se rencontrer.

La problématique de l'écart culturel est pareillement valable dans *Mords la main qui te nourrit*. Cet écart est sensible au niveau du partage très net des instances d'énonciation dans le spectacle. D'un côté, on a les témoignages des chômeurs, à caractère essentiellement biographique, qui relèvent du pôle désirant et dont on a déjà dit quelques mots du contenu d'ensemble. Tandis que pôle militant est assumé par d'autres instances énonciatrices, à savoir les interventions d'Anémone et les flash-Bourse parodiques, qui scandent le spectacle à la même fréquence que les témoignages. Ces passages qui constituent le versant explicitement politique du spectacle ont été écrits et conçus par Daniel Mermet, selon une technique et un goût plus ou moins douteux. Ainsi, ces flash-Bourse qui se déclenchent dès que les chômeurs appuient sur la télécommande sur scène, servent autant à parodier et épingle les Jean-Pierre Gaillard (le chroniqueur Bourse de France Inter) et le système libéral, qu'à interpeller le public en commentant « ce » qu'il y a sur scène :

« Eh bien oui, attention les amis, serrez bien vos masques à oxygène et vos lunettes de plongée, nous avons franchi la ligne... Nous sommes arrivés au-dessous du seuil de pauvreté, bienvenu au pays des exclus ! Devant vous quelques indigènes, n'ayez pas peur, ils sont gentils. Ça profite bien des alloc's, ça s'engraisse sur le RMI, mais ça ne sent pas mauvais... C'est bien fringué, c'est bien nourri, le dressage est parfaitement réussi. ExcluLand, le pays des exclus, compte entre cinq et six millions d'habitants, dont un million d'enfants. Et comme vous le voyez ce sont des gens comme vous... Ca peut vous arriver demain, et c'est passionnant, la vie est un challenge, la vie est un défi ! Se sentir menacé ça fait qu'on s'arrache, ça fait qu'on se dépasse et qu'on est bon pour le marché ! Et ça c'est de la grosse feignasse mollasse qui est là pour vous faire flipper, pour vous faire ramper, pour vous faire jeter en disant « Merci ! ». Merci. »

Ou encore :

« Eh bien oui, c'est bouleversant, c'est poignant, on a le poil dressé, on a le cœur serré, on est tout retourné, tous ici à la Bourse de Paris où comme tous les jours nous écoutons *Là-bas si j'y suis* en lisant le Diplo, en écoutant Manu Chao, en relisant Bourdieu, devant la misère du monde, on se sent tellement impuissant...(...) »⁶⁷

⁶⁷ *Mords la main qui te nourrit*, retranscription.

Le destinataire explicite de ces interventions -censées être drôles- est l'assemblée des spectateurs, une assemblée de spectateurs implicitement composée d'« intellectuels de gauche », vu leur contenu - en somme le public habituel de Mermet. Ces séquences reposent ainsi sur la complicité de ce public, qui partage un univers commun de références culturelles et de supposée mauvaise conscience... face à des chômeurs dont le monde culturel est totalement étranger à ces mêmes références.

La position d'Anémone dans la dramaturgie du spectacle est également assez ambiguë. Elle y joue certes un rôle de présentatrice annonçant les séquences, relançant le spectacle avec dynamisme et bagout. Mais ses prises de parole ont la caractéristique d'être faites à la troisième personne du pluriel, sa simple fonction de présentation étant bizarrement mêlée à un statut mi-fictionnel. C'est elle qui assume la parole collective (celle qui manque aux témoignages des stagiaires) en disant « nous les chômeurs » : « Nous les chômeurs nous avons écrit des lettres aux patrons et aujourd'hui nous les attendons », par exemple. Le registre ironique, la dénonciation critique de la situation et du traitement des chômeurs au sein de la société sont toujours présents en filigrane de ces interventions. La dramaturgie du spectacle utilise ainsi cet expédient étrange : elle invente et met dans la bouche d'Anémone une prise de parole à résonance collective et politisée, l'actrice parlant *avec* et *au nom* des chômeurs. Une délégation implicite de la parole s'opère ainsi : l'artiste parle à la place et au nom du groupe - parce que le groupe n'est pas capable d'avoir une parole collective, ou parce qu'il n'y a pas de porte-parole en son sein. Cependant, les mots et le style restent ceux de Mermet, qui n'est pas un chômeur ; ce « nous » fictif sonne donc assez faux, et sa présence ne fait qu'accentuer le fossé qui sépare les populations des artistes, tel qu'il se fait ressentir dans la dramaturgie globale du spectacle.

A travers les témoignages des chômeurs, apparaissent aussi leur univers et leurs références culturelles, différentes selon les personnes et les âges. La culture politique, comme on l'a constaté, est quelque chose qui semble totalement absent de leur monde. La culture aliénante de la société de consommation est bien présente par contre: malgré le manque d'argent, les mères essaient d'acheter des jouets et des habits à la mode pour combler les désirs de leurs enfants, par exemple. D'autres témoignages évoquent le bricolage, la pêche, la voyage, la

danse rétro, la musique sentimentale... Le témoignage de Cathy, qui n'a jamais travaillé, vit chez sa mère et est encore trop jeune pour toucher le RMI, semble conduit par le journaliste de façon à mettre en avant la triste misère culturelle de la jeune fille, qui sur scène d'ailleurs tient la télécommande:

Mermet : Qu'est-ce que tu regardes à la télé ?

Cathy : Oh, les séries, Star Academy, puis un feuilleton vers cinq heures et demie jusqu'à... sept heures, après bon le film, à huit heures, huit heures et demie - neuf heures. Puis le soir des films, avant d'aller me coucher, vers dans les deux heures du matin, deux heures-deux heures et demie. TF1 et puis M6. Un peu France 3, mais c'est rare.

Mermet : Tu lis des bouquins ?

Cathy : Je lis des magazines : *Salut, Club +, Statch*, un truc comme ça...

Mermet : Dis-moi un peu les chanteurs que t'aimes ?

Cathy : Oh. Les chanteurs... Le groupe qui vient de sortir, L5, Patrick Bruel, comme femme Britney Spears, Mylène Farmer j'aime bien aussi de temps en temps, j'aime bien le classique aussi, Beethoven et... Beethoven et les autres.

Reste à évoquer les composantes techniques du spectacle, qui sont évidemment contrôlés et utilisés par l'équipe artistique. Les images-vidéo dans *Mords la main qui te nourrit* sont loin de toute recherche esthétique : Mermet choisit d'y montrer *autrement* les chômeurs, filmés avec leurs enfants devant leur maison par exemple, ou dans leur rue. L'effet n'était sans doute pas recherché, mais ce type d'images donne le sentiment d'un mauvais reportage-télé de TF1, de ceux où on filme des « vrais gens ». Une séquence plus intéressante montre les stagiaires-chômeurs parcourant les petites annonces sur les panneaux de l'ANPE. Mais l'utilisation des images n'est rien à côté de la bande-son, qui comme le dit Mermet lui-même, est le personnage principal du spectacle, spectacle qui se veut « la mise en scène d'une mise en son ». La bande-son est omniprésente, et elle est indéniablement caractéristique du style sonore de *Là-bas si j'y suis*, pour quiconque a dans l'oreille les émissions de radio de Mermet, dans la façon d'utiliser des bruits, les musiques, de mixer les voix... En fin de compte, le spectacle est totalement sous l'emprise et le style du metteur en scène, et échappe aux populations, qui sont éléments et non acteurs de la mise en scène. Le spectacle ne semble en rien leur appartenir, ni esthétiquement ni politiquement.

L'apparaître sur scène des populations

Si finalement les populations semblent avoir peu d'influence dans l'esthétique et la construction du spectacle, il nous faut observer comment ils apparaissent sur la

scène, ce que cherchent à montrer d'eux les metteurs en scène, et quelle a été la part de techniques théâtrales qui leur a été transmise.

Le mode d'être et d'apparaître des cinq ex-ouvrières sur la scène de *501 Blues* se caractérise par une certaine forme d'authenticité. Quoiqu'elles aient acquis le statut d'« intermittentes du spectacle » à travers l'expérience du spectacle et sa tournée, il ne semble pas que le metteur en scène ait cherché à en faire des « actrices ». Elles apparaissent ainsi avec leurs corps et leurs maladresses de corps, leur propre façon de se tenir, de bouger. Bruno Lajara semble avoir fixé un simple cadre à leurs actions et mouvements, sans chercher le « lissage » technique. Les scènes avec chorégraphies de gestes, par exemple, sont rythmiquement et techniquement assez fluctuantes, loin d'un réglage précis ou d'une recherche de perfection. Quant à la diction qu'elles adoptent pour dire des textes de témoignages, elle est souvent loin du jeu ou de l'interprétation, assez « scolaire » à vrai dire, et proche de la récitation. La façon de parler est beaucoup plus vivante dans les scènes collectives de dialogues et conversations à bâtons rompus : bien que les textes soient visiblement écrits, elles assument ces conversations avec énergie et naturel, très à l'aise dans cet exercice. Quand elles chantent, les fausses notes fusent au milieu de mélodies assumées haut et fort. Quand elles dansent, rien de fabriqué, ce sont leurs corps qui bougent à leur façon, dans une libération totale, et sans recherche spécifiquement esthétique. Le metteur en scène semble donc avoir voulu conserver une part d'authenticité, sans faire opérer à ses « actrices » des prouesses. Sa distribution paraît fondée sur des personnalités de femmes qui ne craignent pas de se montrer sur scène, plus que sur des personnes chez lesquelles il aurait détecté des capacités techniques et théâtrales particulières. La cohabitation de cette forme d'authenticité dans le jeu des femmes et du caractère très fabriqué, léché, des composantes artistiques techniques (bande-son, images vidéo) n'en est que plus étrange.

Faire monter des chômeurs sur scène dans *Mords la main qui te nourrit* a selon son concepteur une ambition première forte, celle de rendre une existence à des populations et des individus que la société élimine et fait disparaître chaque jour un peu plus :

« Ce que ces chômeurs nous confient, c'est une volonté d'exister « malgré tout » dans le monde social. Avec leurs tares, leurs espérances, leurs rires. (...) Dans cette prise de parole et ce courage de

monter sur scène, je vois d'abord un geste de résistance. Résistance et existence se ressemblent. Mais d'abord existence avant résistance. Or ils n'existent plus socialement. Disparus. Muets. Ce sont ces « voix de disparition » auxquelles ils vont - par leur présence - donner chair et os. »⁶⁸

La différence séparant « existence » et « résistance » ramène en quelque sorte à l'écart entre une prise de parole simple, et une prise de parole militante ou politisée. Effectivement, l'étape première pour ces populations est celle de reprendre « existence », grâce à la scène peut-être. Ils y sont certes présents, mais les modalités de cette présence sont ambiguës d'un point de vue théâtral, selon nous. Le spectacle stigmatise le fait que ce soient des populations démunies « en phase de désocialisation » qui montent sur la scène : il y a qu'on le veuille ou non un phénomène de « mise en spectacle » de ces individus de chair et d'os, renforcée par la teneur de la mise en scène qui les maintient dans une position peu active. Le public devient inmanquablement spectateur un peu voyeur de ces corps et de ces visages marqués, abîmés, ainsi exposés. Les répétitions n'ont duré que trois à quatre mois, sans doute trop peu pour laisser aux stagiaires de grandes responsabilités de type théâtral : de là à ce qu'ils soient dans une position aussi passive sur la scène, il y a une limite. En guise d'actions, ils se contentent de placements et de déplacements dans l'espace, d'installation d'éléments de décor. Mais c'est leur silence effectif qui est le plus dérangent : ils ne *parlent pas* sur scène. Ils ne parlent pas, puisque c'est la bande-son qui diffuse leurs témoignages. Ils ne parlent pas, puisqu'Anémone fait des discours en leur nom et à leur place. A aucun moment on n'entend le son de leurs voix « en direct », sauf à travers quelques murmures quand ils acquiescent ou rient à certains propos d'Anémone, moments fabriqués de façon toute artificielle. Le grain de leur voix est par contre bien présent à travers leurs témoignages diffusés sur la bande-son : des voix qui ont des accents, des aphasies, des cassures ; des couleurs et des énergies qui parlent beaucoup. Quand est diffusé son témoignage, la personne concernée vient se placer sur la scène, en retrait du radio-cassette, à l'écoute, comme une sorte de témoin, de caution. Pendant la durée du témoignage, elle accomplit un geste répétitif, cyclique, simple mais chorégraphié. C'est *le* moment d'existence théâtrale de chacun, pourrait-on dire. Ce geste, choisi avec eux certainement, peut se rapporter au travail, au loisir et faire écho à ce qui est dit dans le témoignage,

⁶⁸ « *De la mise en son la mise en scène* », Interview de Daniel Mermét par Gilles Laprèvoite (op.cit)

ou bien être plus abstrait : Jean-Louis, ayant beaucoup travaillé dans la peinture-bâtiment, nettoie un mur avec une éponge ; Claudine, l'ancienne fleuriste, lie un bouquet de fleurs ; Fabrice, qui aime le cyclisme, fait tourner une roue de vélo entre ses genoux ; « Bouboule », assis sur le bord de la scène, lance une ligne de pêche ; Nathalie se contente de petits signes d'approbation de la tête ou de la main, en écoutant son témoignage ; Angélique par contre est assise au fond de la scène, prostrée, main sur le visage, pendant la diffusion du sien ; et ainsi de suite. Il y a quelque chose de très minimaliste et de très ténu dans ce geste chorégraphique dont ils accompagnent leur témoignage ; c'est un geste qui leur appartient, qui les représente en quelque sorte, qui leur confère une présence et une existence sur la scène. Cependant, le fait que le metteur en scène (ou ses collaborateurs du Théâtre du Soleil) ait choisi de donner un caractère *cyclique* à ce geste est lourd de sens : on a là l'image d'une répétition, d'un temps qui ne peut avancer, d'un enfermement, d'un point de non retour, qui correspond assez bien à l'impression générale donnée par le contenu des témoignages. Il y a donc quelque chose de terriblement figé et finalement d'assez dépressif dans l'apparaître global des stagiaires-chômeurs sur la scène. Si processus dialectique ou évolutif il y a, il n'est nullement représenté dans un spectacle qui montre au contraire une réalité, des histoires et des corps figés. Il nous semble que le minimum de technique à transmettre dans un atelier de théâtre passe par le fait d'apprendre à utiliser son corps, d'apprendre à se servir de sa voix. Cette scène de théâtre qui n'est le lieu ni d'une libération du corps ni même d'une simple émission vocale pour ces chômeurs (contrairement à ce qui se passe dans *501 Blues*), devient inmanquablement un endroit où on les expose au regard, étant donnée la tonalité des témoignages qui sont délivrés. Le problème n'est pas tant que le spectacle de Daniel Mermet montre des « *Frankenstein sociaux*⁶⁹ » ; le problème est celui de la quasi-inactivité des chômeurs sur le plateau, décidée et voulue par la mise en scène. C'est d'une certaine façon participer à les maintenir dans un dénuement, dans une étrange non-saisie des choses, du moins en donner fortement

⁶⁹ Expression employée par Daniel Mermet, en réponse à la question d'un journaliste (on notera la modestie des références artistiques évoquées) : « *La question très « politically correct » de savoir si cette mise en scène revient à montrer des « Frankenstein sociaux », il faut la poser au Zola de Germinal, au Resnais de Nuit et brouillard ou à Grünewald qui représente le Christ supplicié sur sa croix. On peut en effet leur faire un procès en voyeurisme.* » (in « *De la mise en son à la mise en scène* », Interview de Daniel Mermet, op.cit.)

l'impression. Et en tout cas ne pas œuvrer à une émancipation simple, par la transmission de techniques théâtrales plus nettes.

L'autre phénomène qui nous a intrigué est celui de l'inégalité des prises de parole : sur les quatorze chômeurs qui sont sur scène, il y en a trois ou quatre dont le témoignage personnel n'est pas diffusé pendant le spectacle. Autant dire que ceux-là ont encore davantage un rôle figuratif sur la scène. Interrogeant l'une des stagiaires concernée, à la fin du spectacle, celle-ci m'a répondu par une phrase de cet ordre : « *Oh nous on n'avait pas des histoires assez malheureuses, alors on a préféré laisser parler les autres* »... Etrange réponse, qui laisse présager des zones d'ombre qui ont pu présider à l'élaboration du spectacle, et des intentions troubles du metteur en scène qui se défend de tout « voyeurisme ». En fin de compte, Mermet se met moins au service de ces chômeurs qu'il ne se sert d'eux pour défendre un propos dirigé vers l'ensemble des spectateurs et de la société : « *il ne s'agit pas de culpabiliser le spectateur ou de le conduire à un réflexe compassionnel, mais de déjouer l'idéologie de l'inégalité qui s'est insinuée partout et qui a produit la culture d'impuissance qui domine.*⁷⁰ » Ainsi, si les discours d'intentions de Mermet sont toujours très nets, les références à Bourdieu ou Norbert Elias que l'on lit dans les bibles et programmes extrêmement claires et intéressantes d'un point de vue intellectuel, le spectacle lui-même dans sa réalisation se révèle trouble et très ambigu. Pour les chômeurs comme pour les spectateurs, d'ailleurs.

Etranges issues

La clôture dramaturgique des spectacles

La clôture des spectacles est assez révélatrice du visage empli de doute qui caractérise ce théâtre d'intervention, de sa difficulté à espérer sérieusement, de ses réserves à préconiser la lutte. On est bien loin du schéma traditionnel des spectacles d'intervention, appelant au rassemblement de la communauté autour de valeurs et de combat communs. S'il y a un partage avec le spectateur, c'est celui d'un doute, d'une incertitude.

Le texte de la *Femme jetable* échappe dans une certaine mesure au phénomène, puisque Riccardo Montserrat choisit de faire finir la fiction par la décision de

⁷⁰ « *De la mise en son à la mise en scène* », Interview de Daniel Mermet, op.cit.

Lorette de lutter, après le retour de la « fuite en forêt ». Il place cette scène finale sur le coin de l'oreiller conjugal :

« Jean : Où t'étais, t'as eu un accident ?

Lorette : Dors, je te dirai demain.

Jean : Je mets le réveil ?

Lorette : Laisse, on verra demain. Demain, je ferai la grasse matinée. Demain, je prendrai un avocat. Demain, j'irai voir toutes les filles qu'on a virées. On parlera, et on se battra jusqu'à ce qu'ils nous rendent ce qu'ils nous ont volé...

Jean : Qu'est-ce que tu racontes, qu'est-ce qu'on t'a volé ?

Lorette : J'ai envie... Pas toi ? »⁷¹

On remarquera la petite coquetterie d'auteur qui met en parallèle le désir de lutte, la prise en main de soi, et le désir tout court, façon d'illustrer une véritable renaissance chez le personnage. Mais finalement la fiction s'arrête en amont de la lutte effective. Cette lutte, dans la réalité, était d'ailleurs bien entamée par l'APLH quand le processus du spectacle a été lancé. La fiction ne prend donc pas de gros risques par rapport à la réalité, où la lutte s'est de plus révélée plutôt positive puisque les femmes licenciées ont eu gain de cause, matériellement du moins.

La fin de *501 Blues* est curieuse, car elle contrebalance justement le caractère jusque là modéré du spectacle sur le terrain militant avec l'intervention des deux enfants sur l'écran-vidéo, qui assument les propos suivants :

« Fille 1 : Ben en fait elle a fermé parce qu'ils voyaient seulement pour le bénéfice alors ils ont voulu fermer cette usine-là pour en ouvrir une autre en Turquie. Parce qu'en Turquie ils les faisaient travailler pour pas beaucoup, donc ça leur faisait plus de bénéfices.

Fille 2 : Et puis je voudrais leur dire à toutes les personnes de Levi's qu'il faut continuer à être courageux et à se battre et... euh, se battre.

Fille 1 : Qu'ils pourraient penser à faire plus de manifestations... Pour là, ça a servi à rien, mais bon... Faire plus de manifestations pour que les gens ils se mettent vraiment en colère, qu'ils se mettent vraiment en colère une bonne fois pour toutes et dire vraiment, crier vraiment ce qu'ils ont envie de dire, dire ce qu'ils pensent du PDG et de tous ceux qui ont fait pour fermer l'usine... »

Ce sont donc les enfants qui délivrent la « leçon d'économie », les enfants qui incitent les salariés à continuer la lutte, « à se battre », même si parfois ça ne sert à rien... Mettre ces propos dans la bouche d'enfants, communément symboles d'espoir et d'innocence, est doublement significatif : puisqu'ils sont l'avenir, mieux vaut que ce soient eux qui aient la force combative que leurs parents n'ont plus forcément ; foi combative qu'ils sont les seuls à pouvoir assumer, étant donné leur grande candeur et leur ignorance des réalités de la vie... Tout se passe comme s'il était inimaginable qu'un adulte tienne ce genre de discours, seuls les

⁷¹ *La femme jetable*, retranscription.

enfants dans leur innocence pouvant encore avoir une vision utopique des choses. Et pour terminer le spectacle, c'est une question qui est posée au spectateur, toujours par l'intermédiaire de la fillette sur l'écran, qui s'embrouille un peu dans ses pensées avant de formuler :

« Alors, je veux demander aux spectateurs : Est-ce que vous êtes venus pour un moment de détente, pour un moment de curiosité ou pour un moment de comprendre l'histoire de Levi's ? J'vais poser ça comme question. »

Ce qui est clairement mis en doute ici, par le metteur en scène qui a certainement soufflé la question à l'enfant, c'est la fonction-même du spectacle : simple divertissement, spectacle singulier à cause des personnes singulières qu'il met en scène, œuvre de réflexion sociale ? Chaque spectateur est censé répondre individuellement et réfléchir sur le pourquoi de son être-là, et sur le sens même du spectacle. On est loin d'une dramaturgie sûre d'elle-même, qui conclurait de façon manifeste sur des perspectives d'union ou de rassemblement.

A la fin de *Mords la main qui te nourrit*, on trouve le même type de mise en doute et de minimisation de la fonction militante du spectacle d'intervention, doublées de la perspective d'un avenir peu ourlé d'espérances. C'est Anémone qui prononce la dernière phrase du spectacle, adressée au public :

« C'est fini. C'était comme ça, un p'tit moment, histoire de passer le temps... En attendant que la peur change de camp. »

L'emploi du verbe « attendre » laisse rêveur... Est-ce une incitation inconsciente à la passivité ? est-ce dire au contraire qu'immanquablement quelque chose va arriver, changer ? et comment se fait le lien dialectique entre les deux ? Quant à la peur, c'est bien celle de l'avenir, face auquel semble consommée l'impuissance de tout un chacun. Finalement, s'il n'y a pas d'issue dans les dramaturgies de ces spectacles qui se terminent sur un point d'interrogation, c'est qu'il n'y a pas d'issue tout court dans le destin de ces populations. Et que les artistes ne font que le constater avec elles. Il n'y a pas de lendemains qui chantent pour ces victimes de la mondialisation économique, pas de perspective d'union des travailleurs ou de salut collectif à travers la préparation d'un utopique « grand soir ». Ce n'est d'ailleurs pas le propos des spectacles. Travailleurs, ces gens ne le sont déjà plus. Et c'est là que réside l'urgence : trouver ou retrouver du travail, afin de recouvrer une dignité, une existence sociale, et les moyens de survivre. Sortir de la situation de chômage, qui diminue les personnes, les isole, les détruit. Or cette issue-là ne

s'opère qu'individuellement, sur le fameux marché du travail. De plus, elle dépend d'un sauveur bien particulier, qui a pour nom l'employeur, « le patron ».

Le théâtre, un sauveur provisoire pour quelques uns

C'est à ce stade qu'il faut reconsidérer le rôle du théâtre dans le destin de ces populations. Ces spectacles ont pour première fonction de les sauver de l'oubli, de la disparition sociale et médiatique pure et simple. De faire exister et durer le destin des femmes licenciées d'Auchan ou d'autres supermarchés, des salariés licenciés de Levi's ou d'autres usines, de ces chômeurs de longue durée « en phase de désocialisation ». Le second aspect tient à ce qui se passe pour les populations qui participent au processus de création ; quelque soient les critiques que nous avons fournies, un phénomène de transformation de ces personnes est en jeu, à partir du moment où elles prennent part à une expérience nouvelle, en l'occurrence celle du théâtre. Les spectacles mettent d'ailleurs en abyme les effets sur les populations de cet engagement. Dans *Mords la main qui te nourrit*, sur un long passage de la bande-son, on entend Coquillat le formateur qui évoque avec une voix émue les métamorphoses de ses stagiaires :

« Je les observe, je les vois vivre avec des gens qu'ils n'auraient jamais rencontrés s'il n'y avait pas eu ça, avoir des sourires et des moments de joie, des étincelles dans les yeux (...). Je les vois désirer, ça c'est merveilleux. Même s'il y a de petits heurts, de temps en temps ça s'engueule ; mais je les vois être de plus en plus complices. C'est des choses qu'avant leur solitude ne leur permettait pas. Ils commencent, ils apprivoisent le monde. C'est le fait aussi d'avoir raconté leur propre vie, de remettre les choses en ordre, historiquement, leur propre histoire. (...) D'habitude il n'y a que du mauvais qui leur tombe dessus, et là, il n'y a que du bon qui arrive du matin au soir... Donc ils ne savent plus quoi en faire... Je les vois dans le bus quand on rentre le soir, il y a des minutes de silence intense, j'entends les respirations qui s'écoulent, et ça commence à parler, ça parle de tout et n'importe quoi, il y a une espèce d'euphorie, de gaieté, « on est reconnu, on vit, on rigole... » Ils vivent déjà autrement. Ils se prennent pas pour des artistes, ils savent qu'il y aura un après, ils essayent d'y réfléchir, de comprendre, ils prennent de l'assurance, c'est clair, ils osent, ils osent dire les choses. »⁷²

Si effets positifs d'une aventure commune il y a, prise de recul de chaque stagiaire sur son histoire personnelle, le processus ne va pas guère plus loin selon Mermet lui-même, qui répond ainsi à la question d'une journaliste :

« - Penses-tu que le fait de participer à cette expérience peut changer leur manière d'appréhender leur situation ?

- Ce qu'on voit, avec le travail de Françoise Berge qui est une formidable metteuse en scène et qui les fait travailler, c'est qu'ils ne sont plus pris en charge : ils sont pris en compte. C'est très important. De là à imaginer qu'ils vont effectivement mordre la main qui les nourrit, qu'ils vont comprendre le

⁷² *Mords la main qui te nourrit*, retranscription.

système, il ne faut pas trop rêver, ce serait trop beau que ce genre de chose se produise en si peu de temps ; mais en tout cas, il y a une volonté d'enrayer un processus d'autodestruction. Pour eux les solutions sont limitées : c'est soit la lutte, soit la fuite, soit l'autodestruction. La lutte, non. Ils n'en voient aucune forme correspondant à leur situation. La fuite, non, car ils sont comme des billes au fond d'un trou. Par contre, l'autodestruction, beaucoup. »⁷³

Il est curieux de voir combien le titre offensif du spectacle, « *Mords la main qui te nourrit* », est revu à la baisse dans les propos du journaliste, qui constate que les chômeurs ne sont pas encore capables d'en arriver à la prise de conscience du fonctionnement du système, et donc que le spectacle n'a pas ce rôle. Spectacle qui ne cesse pourtant de dénoncer ce même système, dans des passages il est vrai plutôt adressés aux intellectuels de gauche du public... Alors quelle est la fonction espérée du spectacle, finalement, pour ces chômeurs ? Nathalie, une des stagiaires, y répond à sa façon dans son témoignage, interrogée par Mermet :

Mermet : Dis-moi, est-ce que tu crois que c'est utile de raconter tout ça, tous ces malheurs, toutes ces souffrances des gens, de raconter ça sur une scène de théâtre ?

Nathalie : C'est utile dans un sens, parce que les employeurs vont connaître un peu notre parcours, pourquoi on est arrivés RMIstes, parce qu'on n'est pas là par hasard. Mais comme je dis, il vaut mieux venir ici et être entouré, se serrer les coudes, que de rester tout seul chez soi à pleurer. (...)

(elle évoque alors à mots couverts la tentative de suicide qu'elle a faite, à cause de la solitude et de la dépression)⁷⁴

Le spectacle, espère-t-elle, va contribuer à les faire connaître des employeurs. Ainsi, le destinataire ingénument souhaité, pour elle, ce sont les employeurs, des employeurs susceptibles de les remarquer, et peut-être, de les embaucher. Et le spectacle a finalement pour fonction de réaliser ce que le stage n'avait pas réussi à faire : mettre en contact les chômeurs avec des « vrais » patrons. On est complètement à l'antithèse du précepte « *Mords la main qui te nourrit...* ». Même les artistes s'y mettent, puisqu' Anémone, sur le mode humoristique certes, lance en ouverture du débat qui suit le spectacle une question franche au public : « *Y'a-t-il des patrons dans la salle ?* » (pas de réponse ni de mains levées le soir où nous avons vu la représentation...). Participer à ce spectacle, pour ces chômeurs, revient certes à apparaître, apparaître afin de se faire connaître, reconnaître, désirer, engager. Tel est le ressort médiatique qui sous-tend la démarche de ce spectacle, qu'on le veuille ou non. Si le spectacle n'ose pas rechercher ou

⁷³ Interview de Daniel Mermet par Marine Gérard, www.ifrance.fr/webxclusion/doc/critique.

⁷⁴ *Mords la main qui te nourrit*, retranscription.

imaginer des issues politiques ou sociales collectives, il permettra peut-être des saluts individuels, pour les quatorze chômeurs montés sur scène.

Lutter ou militer est d'ailleurs la dernière chose à faire de nos jours, si l'on désire exister sur le marché du travail, comme nous l'enseigne ce qui est arrivé aux femmes de l'APLH : si elles ont réussi à obtenir des indemnités en gagnant leurs procès contre le patron d'Auchan, les responsables les plus actives de l'association n'ont à ce jour pas retrouvé de travail. « *Vu votre passé, vous êtes grillées pour retrouver un emploi* » leur a même déclaré le directeur de l'ANPE.⁷⁵ *501 Blues* est un spectacle qui lui aussi a permis le « salut » de cinq ex-ouvrières, le théâtre leur donnant du travail et le statut d'intermittentes du spectacle. A l'intérieur même du spectacle on entend dans la bouche des femmes des allusions humoristiques à leur nouveau statut, à la médiatisation et la « célébrité » qu'elles connaissent. Mais ce ne sont que cinq ouvrières « sauvées » sur 541 personnes licenciées, ce que met bien en exergue une pétition lancée en 2002 par la compagnie de Bruno Lajara, pétition plus clairement militante que le spectacle lui-même⁷⁶.

Comme il était coutume de faire dans le théâtre d'intervention des années 70, les spectacles sont souvent suivis d'un débat avec les spectateurs. Nous avons assisté à une rencontre avec l'équipe de *La femme jetable* le lendemain du spectacle à Avignon. Cette discussion qui regroupait assez peu de personnes avait pour fonction en somme de prolonger la sensibilisation entamée par le spectacle, à travers des informations supplémentaires délivrées par Ghislaine – l'une des responsables de l'APLH ayant participé à l'atelier de parole, qui était présente avec l'équipe artistique. *Mords la main qui te nourrit* fut aussi suivi d'un débat à Amiens, après un quart d'heure de pause à la fin du spectacle. Ne sont revenus dans la salle pour le débat que les spectateurs intéressés et habitués à ce genre de démarche ; les familles, proches ou amis des stagiaires-chômeurs venus voir le spectacle étaient déjà rentrés chez eux, sans doute peu concernés par cette discussion... Le débat se fit donc entre intellectuels de gauche partageant la même culture et les mêmes opinions, les stagiaires-chômeurs ne prirent pas davantage la parole que sur scène, Mermet qualifia de « démagogique » un intervenant - certes bavard et doué pour l'amalgame - qui appelait toutes les personnes intéressées de

⁷⁵ Propos entendus dans la discussion -débat sur *La femme jetable*, Avignon, juillet 2001.

⁷⁶ Voir la pétition dans les documents annexes.

la salle à agir concrètement en constituant une association avec lui à Amiens pour lutter contre diverses injustices. Rien de bien enthousiasmant. Un article du *Monde Diplomatique*⁷⁷ relate une rencontre-débat ayant eu lieu au Théâtre de Chelles suite à une représentation de *501 Blues*, dans laquelle un conflit de génération se fait jour entre des ouvriers, et des lycéens de bac professionnel pour lesquels le statut d'ouvrier n'est qu'une honte, et les termes de « dignité » ou de « fierté » ouvrières des inepties. Le débat ne fait que refléter la perte de l'identité ouvrière, une transmission de valeurs qui ne s'est pas faite, dissolues dans la société de l'argent et de la consommation. Ainsi, même les débats, dans la lignée des spectacles, semblent être à l'image de l'impuissance de l'époque, des fractures sociales et culturelles qui séparent les citoyens, empêchent toute réflexion ou mobilisation politiques en commun. Les issues collectives ne s'expriment pas davantage dans la réalité que dans les spectacles.

Bilan

Ces trois spectacles de théâtre d'intervention documentaire sont donc marqués par une diffusion d'ordre médiatique, chose qui a un certain sens par rapport à la nature spécifique du projet qu'ils défendent, ce qui les éloigne cependant fortement des configurations et objectifs du théâtre d'intervention traditionnel.

Comme on l'a vu, la fonction de ces spectacles n'est pas de se mettre au service de l'immédiateté d'une lutte, puisqu'ils interviennent bien après les événements qu'ils vont prendre pour objet. Ils ne cherchent pas à agir dans l'urgence, mais au contraire à s'inscrire dans la durée. Cette ambition de durée joue dans une certaine mesure à l'encontre de l'accélération médiatique, de la surcharge d'informations qui fait que les événements arrivent aussi vite qu'ils disparaissent, chassés par d'autres événements, d'autres informations. Ainsi les trois spectacles cherchent à endiguer la disparition certaine, dans l'oubli médiatique et dans l'oubli tout court, de ces salariés de Levi's, de ces femmes licenciées des hypermarchés, de ces chômeurs « de longue durée en phase de désocialisation ». Ceci en s'adressant non pas à un groupe de population donné et circonscrit, mais à la société toute entière : ces personnes et leur histoire doivent exister et continuer d'exister pour cette société qui refuse justement de les voir et de les prendre en compte, qui les

⁷⁷ Stéphane Beaud et Michel Pialoux, « La troisième génération ouvrière » in *Le Monde Diplomatique*, juin 2002 (article à consulter dans les annexes).

marginalise et les élimine tout en les assistant momentanément. Faire parler de ces populations, les faire exister le plus longtemps possible, rappeler qu'ils sont là, sensibiliser le maximum de spectateurs de théâtre à des réalités sociales qu'on évacue bien facilement du domaine artistique, les inciter à la réflexion, tel semble le but des artistes quand ils choisissent une diffusion large et médiatique de ces spectacles.

Mais cette diffusion médiatique est à double tranchant. Dans le fond, le rapport d'échange qui caractérise la relation entre les artistes et les populations a complètement changé de nature, ceci étant dû autant à la conjoncture contemporaine, à l'identité des groupes, qu'à la personnalité des artistes. Il semble qu'à travers l'exemple de ces spectacles on soit nettement passé d'un rapport d'*alliance* à un rapport d'*assistance*. Le premier nous renvoie à l'alliance mythique des « intellectuels » et du « prolétariat » que préconise le marxisme et ses théories dérivées, encore vivace dans l'esprit des artistes et praticiens du théâtre d'intervention des années 70. Cette alliance reposait sur une croyance et un projet politique communs, complètement absents du paysage aujourd'hui, comme nous le font constater le contenu et la forme de ces spectacles. L'assistance, contrairement à l'alliance, est un rapport déséquilibré, qui met les uns en situation de recevoir de l'aide des autres. Il est vrai que les trois populations concernées, à des degrés divers, sont dans un état d'énorme dénuement, de vulnérabilité, quand ils rencontrent les artistes. Celui-ci étant accentué justement par l'absence de culture politique ou militante, par la perte du sentiment de communauté, et bien sûr par la situation d'impasse conjoncturelle à laquelle ces personnes sans travail sont confrontées. La notion de communauté va ainsi provisoirement se recréer pour quelques « élus » qui le choisissent, autour des ateliers d'écriture ou des espaces de parole proposés par les gens de théâtre, puis à travers l'aventure de la création du spectacle. Mais si dans les années 70 les signataires de la Déclaration de Villeurbanne avaient le désir, certes ambigu, de donner aux populations des « *occasions de se politiser, de se choisir librement* », les équipes artistiques de nos trois spectacles sont bien loin de cette ambition. Leurs spectacles se contentent de refléter la dépolitisation des populations qu'ils mettent en scène, n'arrivent à exprimer aucun projet ou simple action politique qui associeraient les deux groupes ; les artistes renoncent même à imaginer de faire comprendre aux populations les ficelles du système socio-économique dont

ils sont les victimes... La fonction de désaliénation, par la participation active à une aventure de théâtre, le contact avec d'autres personnes et discours, est ainsi mise en doute ou mise en suspens; par contre, on ne conteste pas le caractère thérapeutique de la démarche, qui peut aider les personnes à assumer et à comprendre leur histoire personnelle. C'est certes une première étape de désaliénation, pas tout à fait celle que l'on pourrait attendre. Ce vide politique béant, parmi d'autres choses, fausse la fonction de la représentation traditionnelle de théâtre d'intervention, qui a pour rôle de *rassembler* la communauté des acteurs et des spectateurs autour d'une réflexion, de valeurs communes, en vue d'un combat à mener, serait-il utopique. Comme il n'y a pas ici d'objet de rassemblement, si ce n'est un constat d'impuissance partagée, l'écart se creuse facilement entre le public et les populations qui sont sur la scène, dans le regard de l'un sur les autres. Ces personnes apparaissent inévitablement comme « exposées », mises en spectacle, montrées pour ce qu'elles sont à travers la « catégorie » qu'elles représentent : une ex-ouvrière de Levi's, un « chômeur en phase de désocialisation », et le récit de leur vie. Hier elles n'étaient personne, aujourd'hui elles sont quelqu'un, par le simple fait d'être montées sur la scène, grâce aux artistes. Artistes qui ont fait le choix de faire débiller beaucoup d'intime à leurs « acteurs », sans que l'expression de cet intime soit équilibrée par la moindre tentative de prise de recul (où interviendrait peut-être une réflexion politique ou collective). L'hypertrophie du pôle désirant face à l'indigence du pôle militant accentue l'impression de malaise du spectateur, qui assiste à la mise en spectacle et au déballage de destins intimes en présence de leurs auteurs, et ne peut s'empêcher de se ressentir spectateur-voyeur de ce qui lui est montré. Le comble du phénomène d'assistance (et du néant politique) reste la fin à peine avouée mais évidente de ces spectacles : en les faisant monter sur la scène, l'artiste donne du travail aux populations, leur offre une chance de s'en sortir par le jeu de la médiatisation, d'être vus, remarqués, embauchés peut-être. Les artistes donnent beaucoup, aident beaucoup, mais que *transmettent*-ils ? Difficile de le savoir exactement. Quel genre de médiateurs sont-ils, si médiateurs ils sont ? On a remarqué combien ils ont une mainmise exorbitante sur l'esthétique et la dramaturgie des spectacles, à l'élaboration desquelles les populations ont visiblement peu pris part. Les spectacles n'apparaissent pas comme ceux des populations, mais bien comme ceux d'artistes qui « mettent en scène des

populations ». La part de technique théâtrale ou artistique apportée aux participants apparaît comme assez faible au vu du spectacle. Le but de l'entreprise n'est visiblement pas de transmettre des outils théâtraux aux populations afin qu'ils soient capables d'en faire usage de manière autonome, comme le préconise une vieille utopie du théâtre d'intervention. S'il n'y a pas de véritable transmission sur le plan théâtral ou artistique, pas de véritable transmission sur le plan politique, autres que superficielles, que reste-t-il ? La fameuse médiatisation. Les artistes jouent ainsi le rôle de médiateurs médiatiques pour les groupes de population, prêtent leur nom, leur métier, trouvent de l'argent, des salles, des dates de tournée, du retentissement. Ce qui relève encore une fois de l'assistance, et non d'une entreprise d'autonomisation de ces personnes. Mais peut-être faut-il faire confiance à celles-ci. Car participer à ces aventures a évidemment des effets bénéfiques sur leur propre conscience d'elles-mêmes et sur leur prise en charge, dont l'ampleur nous échappe. Reste que la position des artistes dans ces trois cas est profondément marquée du sceau de l'ambiguïté, pour les raisons diverses que l'on a exposées, et dont ils ne sont pas totalement responsables. Reste que ces artistes ont justement peut-être oublié de faire confiance à ces populations de façon plus poussée, ou n'ont pas désiré le faire. Symptomatiques de notre époque, ces trois spectacles le sont. Ils ne sauraient heureusement être représentatifs de la totalité du théâtre d'intervention contemporain, n'en illustrant qu'une tendance, aux conditions de production et de diffusion très particulières, que nous avons croisée sur notre route.

BIBLIOGRAPHIE

SUR LE THÉÂTRE D'INTERVENTION

Nous choisissons de dresser ici une bibliographie chronologique, regroupant ouvrages et articles selon les grandes périodes historiques du théâtre d'intervention. Etant donné le peu d'ouvrages consacrés exclusivement à ce théâtre, ceux qui sont cités dépassent souvent le simple cadre du théâtre d'intervention.

Le théâtre d'intervention historique

Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, ouvrage collectif en quatre volumes, CNRS, Editions La Cité - L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

Tome 1 : *L'URSS - Recherches*

Tome 2 : *L'URSS - Ecrits théoriques - Pièces*

Tome 3 : *Allemagne, France, USA, Pologne, Roumanie - Recherches*

Tome 4 : *Allemagne, France, Pologne, USA - Ecrits théoriques et pièces*

Autres ouvrages collectifs

Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat – 1880-1914, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, trois volumes, Editions Séguier Archimbaud, Paris, 2001.

Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20, Table ronde internationale du CNRS, Editions La Cité L'Age d'homme, 1978.

« *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours* », ouvrage collectif CNRS, *Cahiers théâtre Louvain* n° 58-59, Bruxelles, 1987.

Revue, articles

Anne-Françoise PERRIN, « Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940) », *Cahiers JEB*, Bruxelles, 1979.

« Le théâtre ouvrier en Belgique de 1930 à 1980 », *Rue des Usines* n°6 à 9, Editions Vie ouvrière, Bruxelles, 1981.

Béatrice PICON-VALLIN, « Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe », in *Travail Théâtral* n°1, 1970, pp 92-102.

Ouvrages divers

Bertolt BRECHT, *Petit Organon sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1970.

Bertolt BRECHT, *L'Achat du cuivre*, L'Arche, Paris,

Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, L'Arche, Paris, 1999.

Michel FAURE, *Le Groupe Octobre*, Christian Bourgois, Paris, 1977.

Erwin PISCATOR, *Le théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1972.

Romain ROLLAND, *Le Théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Albin Michel, Paris, 1903.

Le théâtre d'intervention des années 60-70

Le Théâtre d'intervention après 1968, études et témoignages réunis par Jonny Ebstein et Philippe Ivernel, deux volumes, L'Age d'homme, Lausanne, 1983.

Figures et expériences du théâtre d'intervention des années 70

Lanfranco BINNI, *Attento te...! il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975.

Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Paris, 1996.

Augusto BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs - Pratique du théâtre de l'opprimé*, La Découverte, Paris, 1997.

« Différent : Le Théâtre du Soleil », numéro spécial de *Travail Théâtral*, Editions La Cité, Lausanne, février 1976.

Dario FO, *Mistero Buffo*, Einaudi, Turin, 1997.

Dario FO, *Teatro politico di Dario Fo, Compagni senza censura 1 e 2*, Mazzotta, Milan, 1970 et 1973.

« Armand GATTI », Revue *Europe*, n°877, mai 2002.

Salut Armand Gatti, Théâtre sur paroles, sous la direction de Philippe Tancelin, Actes du colloque de mai 1988, Editions L'Ether vague, Toulouse, 1989.

Françoise KOURILSKY, *Le Bread and Puppet Theater*, La Cité, L'Age d'homme, Lausanne, 1971.

Anne MARTYNOW-REMICHE et Claire WERY, *Vérités théâtrales et aspirations populaires. Rapport d'enquête sociologique sur le fait théâtral en milieu ouvrier dans la région liégeoise*, Editions Ministère de la Culture française, 1971.

Richard ROUX, *Le Théâtre Arena (Sao Paulo 1953-1977) – Du « théâtre en rond » au « théâtre populaire »*, Editions Université de Provence, Aix, 1991.

Essais, ouvrages divers

Michel de CERTEAU, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Seuil, Paris, 1994.

Emile COPFERMAN, *Le théâtre populaire, pourquoi ?*, Maspero, Paris, 1969.

Emile COPFERMAN, *Vers un théâtre différent*, Maspero, Paris, 1976.

Franck JOTTERAND, *Le nouveau théâtre américain*, Seuil, Paris, 1970.

A.V. LOUNATCHARSKI, *Théâtre et révolution*, Maspero, Paris, 1969.

Philippe MADRAL, *Le Théâtre hors les murs*, Seuil, Paris, 1969.

Franco QUADRI, *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Turin, 1977.

Gilles SANDIER, *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, Stock, Paris, 1970.

Gilles SANDIER, *Théâtre en crise (des années 70 à 82)*, La Pensée sauvage, Grenoble, 1982.

G. TEYSSIER, *La situation du théâtre en Italie*, La Documentation française, Paris, 1967.

Serge TRETIAKOV, *Dans le front gauche de l'art*, Maspero, Paris, 1977.

Articles

Augusto BOAL, « Catégories du théâtre populaire » in *Travail Théâtral*, n°6, 1972, pp. 3-26.

Jonny EBSTEIN, « Théâtre-action à Grenoble » in *Travail Théâtral* n°10, 1973, pp 110-114.

Bernard FAIVRE, « Ecrire au pluriel : le Théâtre de l'Aquarium de 1970 à 1977 » in *Ecrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*, CNRS Editions, Paris, 1995.

Jean HURSTEL, « Une expérience ouvrière » in *Travail Théâtral* n°6, 1974, pp 61-67.

Richard KALISZ, « Un théâtre prolétarien à Liège », in *Rue des Usines* n°6 à 9, 1981, pp. 48-49.

Ross KIDD, « Le théâtre populaire, la prise de conscience et la lutte » in *Jeune cinéma et théâtre* n°4, 1981, pp 28-34.

Françoise KOURILSKY, « Créer deux, trois, plusieurs théâtres radicaux » in *Travail Théâtral* n°1, 1970, pp103-112.

Dacia MARAINI, « Existe-t-il un public populaire ? », in *Travail Théâtral* n°12, 1973, pp 31-38.

« Théâtre et culture populaire », dossier et séries d'articles, in *Théâtre/Public* n° 27, 1979, pp 4-42.

Le théâtre d'intervention aujourd'hui (à partir des années 1980)

Cette partie de la bibliographie gravite autour de notre corpus de recherche, et présente les types de supports qui peuvent nous aider à le constituer ou nous permettre de réfléchir dessus.

Ouvrages spécifiques

Ouvrages généraux, articles :

« Le théâtre d'intervention aujourd'hui », études réunies par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, *Etudes Théâtrales* n°17, 2000.

Théâtre-Action de 1985 à 1995 – Itinéraires, regards, convergences, ouvrage collectif réalisé sous la direction du CTA, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1996.

Des Théâtres de l'Autre – abécédaire, ouvrage collectif, Acoria Editions, Paris, 2001

« Le théâtre d'intervention », dossier et séries d'articles, in *Théâtre/Public* n°61, 1985, pp 23-47.

« Les Théâtres de l'Autre », dossier et articles, in *Théâtre/Public* n°124-125, 1995.

Ouvrages pratiques (adresses de compagnies, listes de spectacles etc.):

Cahier des productions de Théâtre-action, catalogue bi-annuel des spectacles du théâtre-action belge.

Le Répertoire : Théâtre-action, Théâtres en mouvement, Editions du Cerisier, Cuesmes, 2000.

Genres à l'intérieur du théâtre d'intervention, genres voisins :

GOLDBERG, *Performances, l'art en action*, Thames and Hudson, 1999.

Yves GUERRE, *Le Théâtre-forum, pour une pédagogie de la citoyenneté*, L'Harmattan, Paris, 1998.

Sarah MENEGHELLO, *Le théâtre d'appartement : un théâtre de crise*, L'Harmattan, Paris, 2000.

Christophe RAYNAUD DE LAGE, *Intérieur rue : 10 ans de théâtre de rue (1989-1999)*, Editions Théâtrales, 2000.

Dossier « Nouvelles pratiques de l'espace urbain »[*titre inexact*] in *Mouvement*, n° 17, juillet-août 2002.

J-J. LEBEL, *Le happening*, Denoël/ Les Lettres nouvelles, Paris, 1966.

Matériaux non bibliographiques

Il s'agit de présenter les éléments qui entrent dans notre corpus d'étude, mais ne relèvent pas de la bibliographie.

Spectacles vus, actions et expériences se rapportant au théâtre d'intervention:

Ces spectacles vus, ces expériences auxquelles nous avons assisté, sont potentiellement constitutifs de notre corpus actuel. En espérant que beaucoup d'autres s'y ajouteront, afin d'y pouvoir faire un tri.

La carovana contro le stragi impunite, manifestation théâtralisée organisée par Dario Fo, décembre 1999, Brescia, Milan, Bologne, Florence, Rome.

Petit spectacle sur le travail, de la compagnie Azimut Théâtre.
Vu en novembre 2000, Festival Tissé Métisse, Nantes.

Rouge-cœur, de la compagnie Jolie Môme.
Vu début juillet 2001, Festival des Tombées de la Nuit, Rennes (en extérieur).

501 Blues, mis en scène par Bruno Lajara, mars 2001.
Vu le 13 juillet 2001, Festival Hors Champ sur l'Ile, Ile de la Barthelasse, Avignon.

La femme jetable, de Riccardo Montserrat, mis en scène par Colette Colas, novembre 2000.
Vu le 16 juillet 2001, Théâtre du Colibri, Festival d'Avignon Off.

La crosse en l'air de Jacques Prévert, par la compagnie Jolie Môme.
Vu en novembre 2001, Théâtre de la Tempête, Cartoucherie de Vincennes, Paris.

Ni carotte ni bâton, manifestation théâtralisée organisée par le collectif l'Ekluserie, le 15 février 2002, Rennes.

Mords la main qui te nourrit, mis en scène par Daniel Mermet, avril 2002.
Vu le 11 avril 2002 à la Maison de la Culture d'Amiens.

Entretiens avec des compagnies :

Il s'agit ici de dresser une première liste des entretiens que nous avons eu avec des compagnies rattachées au théâtre d'intervention, entretiens dont nous gardons des enregistrements audio comme documents de travail.

Compagnies françaises :

- Entretien avec Arielle Chenot du Théâtre du Levant, Paris, 10 février 2001.
- Entretien avec Marc Klein, collaborateur du Théâtre du Fil, directeur de l'association Du Grain à moudre, St Tugen, 6 avril 2001.
- Entretien avec Jean-Luc Alliot et Diana Vivarelli d'Azimut Théâtre, Nantes, 7 avril 2001.
- Entretien avec la compagnie Jolie Môme, Paris, 23 février 2002.

Compagnies belges :

- Entretien avec les Acteurs de l'ombre (Ingrid Müller, Roland Reuter, Carine Gaul, Thierry Müller), à Liège, 10 avril 2001
- Entretien avec Jean Delval et Danielle Ricaille du Théâtre des Rues, Cuesmes, 11 avril 2001.
- Entretien avec Georget Mourin du Théâtre du Copion, Mons, 11 avril 2001.

Textes de théâtre-action ou de théâtre d'intervention édités

L'édition de textes de théâtre d'intervention est rare, mais les Editions du Cerisier à Cuesmes ont développé une pratique éditoriale pour les textes des compagnies de théâtre-action belge. Les textes constituent des documents intéressants pour nous, en tant qu'ils laissent une trace des spectacles et de leurs démarches.

Textes issus d'ateliers avec des populations (domaine belge) :

Théâtre des Rues, *Quatre ateliers*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1986.

Théâtre des Rues, *Paroles de femmes*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 2000.

Théâtre des Rues, *Patrons, Travailleurs et Syndicats*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 2000.

Jeunes CSC, Théâtre des Rues, Compagnie du Campus, *Soirée privée et Le titre, c'est ce qui vient à la fin*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1993.

Les Kayets d'Houyet, *Le roi télé*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1995.

Les Aragnes, Les Mots dits, *L'effet boomerang et Commerce amer*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1997.

Théâtre de la Communauté, *Les chats et Je ne te laisserai jamais tranquille*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1997.

Centre de Jeunes Le Château, *Jette l'éponge et Même les chevaux ne le supporteront pas...*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1998.

Textes des créations des compagnies (domaine belge) :

Acteurs de l'ombre, *En vies et Encre rouge sur fond noir*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1994.

Acteurs de l'ombre, *Menus plaisirs*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 2000.

BAMTAARE, *Quitter les ténèbres*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1998.

Paul BIOT, Patricia MACAUX, Giovanni ORLANDI, *P.M. (Pour mémoire)*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1995.

Collectif 1984, Teatro Guascone, *Les naufragés / I naufraghi*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1999.

Collectif 1984, Cie du Campus, Isola del Tesoro, Teatro Guascone, *Nous sommes momentanément absents / Siamo momentaneamente assenti*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 2000.

Marcel SOLBREUX, *Bouffonneries*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1994.

Le Théâtre d'ailleurs, *Sans invitation*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1995.

Théâtre des Rues, *Chili 70-73*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1985.

Textes de théâtre d'intervention (ou courants proches), essais (domaine français):

Nicole CHARPAIL, *Miss Griff Messe*, Acoria Editions, Paris, 1998.

Geneviève CLANCY et Philippe TANCELIN, *Les conditions sous lesquelles l'émeute demeure possible...*, CICEP Editions, Paris, octobre 2000.

Dominique FERET, *Les yeux rouges*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 1998.

Jean-Jacques GRENEAU, *Alger, ma blanche*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1998.

Philippe IVERNEL, Christian NOUAUX, Ariel PIER-CHENOT et Monique SUREL-TUPIN, *En attendant la marée*, Editions du Cerisier, Cuesmes, 1996.

Domaine italien

Marco PAOLINI, *Vajont 9 ottobre '63*, coffret vidéocassette et livre, Einaudi, Torino, 1999.

Sur les domaines limitrophes du théâtre d'intervention (action et animation culturelle, théâtre et thérapie etc.)

Saul ALINSKY, *Manuel de l'animateur social : une action directe non violente*, Seuil, Paris, 1976.

Pierre BESNARD, *L'animation socio-culturelle*, PUF, Paris, 1980.

Augusto BOAL, *Méthode Boal de théâtre et thérapie : l'arc-en-ciel du désir*, Editions Ramsay, Paris, 1990.

Pierre GAUDIBERT, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Casterman, Paris, 1977.

Erwin GOFFMANN, *La mise en scène de la vie quotidienne : la représentation de soi et les relations au public*, Editions de Minuit, Paris, 1975.

Animation, théâtre, société, études réunies et présentées par Anne-Marie GOURDON, Editions CNRS, Paris, 1986.

Jean HURSTEL, « Les trois modèles d'action culturelle » in *Pointillés* n°10, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1979.

Maurice-David MATISSON, *Théâtre et psychodrame*, Editions Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977.

Jacqueline PIRSON-DE CLERQ et Ronald PIRSON, *L'animation socio-culturelle, espace d'affrontement idéologique*, Nathan-Labor, Paris-Bruxelles, 1977.

La médiation théâtrale, Actes du 5^{ème} congrès de Sociologie du théâtre organisé à Mons, Belgique, en mars 1997, Lansman Editeur, 1998.

SUR LE THÉÂTRE EN GÉNÉRAL

Dictionnaires, ouvrages généraux, ouvrages pratiques

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse/VUEF, Paris, 2001.

Sous la direction de Daniel COUTY et Alain REY, *Le Théâtre*, Larousse/VUEF, 2001.

Sous la direction de Silvio D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, 12 volumes, Le Maschere, Rome, 1954-1968.

Giovanni LISTA, *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle*, Actes Sud/Carré, Arles-Paris, 1997.

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.

Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996.

Michel PRUNER, *La fabrique du théâtre*, Nathan/HER, 2000.

Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Nathan/HER, Paris, 2000.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I, II, III*, Belin, Paris, 1996.

Essais, ouvrages et articles sur le théâtre (institutions, société, esthétique, politique)

Sous la direction de Robert ABIRACHED, *La Décentralisation théâtrale*, 4 volumes, Actes Sud Papiers, Paris, 1992-1995.

Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le prince, 1981-1991*, Plon, Paris, 1992.

Paul ARON, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre en langue française en Belgique (XIX-XXème siècle)*, Editions Théâtre National de la Communauté française de Belgique/La Lettre volée, Bruxelles, 1995.

Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

Bernard DORT, *Théâtre public 1953-1966*, Seuil, Paris, 1967.

Bernard DORT, *Théâtre réel*, Seuil, Paris, 1971.

Bernard DORT, *Théâtre en jeu*, Seuil, Paris, 1979.

Jean DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF, Paris, 1965.

Jean DUVIGNAUD, *Spectacle et société*, Denoël/Gonthier, Paris, 1970.

Denis GUENOUN, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé, Belfort, 1998.

Denis GUENOUN, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Belfort, 1997.

Pierre Etienne HEYMANN, *Regards sur les mutations du théâtre public (1968-1998) - La mémoire et le désir*, L'Harmattan, Paris, 2000.

L'assemblée théâtrale, Editions de l'Amandier, Paris, 2002

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, Paris, 1998.

Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, Circé, Belfort, 1999.

Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situation*, Gallimard, Paris, 1973.

Alain SIMON, *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif*, Actes-Sud Papiers, Paris, 1989.

Sous la direction de Jean-Pierre THIBAUDAT, *Où va le théâtre ?*, Editions Hoëbeke, Paris, 1998.

Michel VINAVER, *Ecrits sur le théâtre 1 et 2*, L'Arche, Paris, 1998.

M. WEKWERTH, *La mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, L'Arche, Paris, 1971.

P.WEISS, « 14 Punkte zum dokumentarischen Theater », in *Dramen*, vol.2, Suhrkamp, Frankfurt, 1968.

Culture et genres théâtraux populaires

Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

« La farce, un genre théâtral pour aujourd'hui ? », études réunies par Bernard FAIVRE, *Etudes Théâtrales* n°14, 1998.

Dario FO, *Le gai savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990.

Sous la direction de Paul FOURNEL, *Les marionnettes*, Bordas, Paris, 1992.

J. HEERS, *Fêtes des fous et carnaval*, Fayard, 1983.

V. PANDOLFI, *La commedia dell'arte*, 6 volumes, Florence, 1957-1961.

F. TAVIANI et M. SCHINO, *Le secret de la commedia dell'arte*, Carcassone, 1984.

Sous la direction de Nicole VIGOUROUX-FREY, *Le clown. Rire et/ou dérision*, PUR, Rennes, 1999.

Les spectacles à travers les âges. Théâtres. Cirque. Music-hall. Cafés-concerts. Cabarets artistiques, Editions du Cygne, Paris, 1931.

SUR LA SOCIÉTÉ, LA POLITIQUE, L'HISTOIRE

Ouvrages pour aborder la contextualisation historique, politique, sociale, culturelle, idéologique du théâtre d'intervention aujourd'hui, pour réfléchir sur et analyser les mutations contemporaines qui l'affectent.

Textes politiques de référence, philosophie politique, essais politiques

Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Editions Rivages Poche, 2002.

Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Folio Gallimard, 1972.

Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Editions Pocket, Agora, 1983.

Dictionnaire Marx contemporain, sous la direction de Jacques Bidet et Eustache Kouvelakis, PUF, Paris, 2001.

Cornélius CASTORIADIS, *Le monde morcelé - Les carrefours du labyrinthe 3*, Seuil, 1990.

Vincent DESCOMBES, *Philosophie par gros temps*, Editions de Minuit, Paris, 1989.

Michael HARDT et Antonio NEGRI, *Empire*, Exils Editeur, Paris, 2000.

Samuel P. HUNTINGTON, *Le choc des civilisations*, Odile Jacob, Paris, 1997.

Antonio GRAMSCI, *Ecrits politiques*, Gallimard, Paris, 1980.

Antonio GRAMSCI, *Textes*, Messidor/Editions sociales, Paris, 1983.

MARX et ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Garnier Flammarion Poche, Paris, 1999

Le petit livre rouge. Citations du Président Mao Tsé Toung, Seuil, Paris, 1967.

Le Livre noir du capitalisme, ouvrage collectif, Editions le Temps des Cerises, Pantin, 1998.

Le Livre noir du communisme, ouvrage collectif, Editions Pocket, Paris, 2001.

Jean-Luc NANCY, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 1990.

Jean-Luc NANCY, *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Paris, 2002.

Myriam REVAULT D'ALLONNES, *Le dépérissement de la politique - Généalogie d'un lieu commun*, Champs Flammarion, 1999.

Carl SCHMITT, *La notion de politique*, Calmann-Lévy, Paris, 1972.

Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Editions Osiris, Paris, 1990.

Max WEBER, *Le savant et le politique*, 10/18, UGE, Paris, 1982.

Comportements et pratiques politiques

Sous la direction de Daniel CEFAL, *Cultures politiques*, PUF, Collection La politique éclatée, Paris, 2001. [I – F]

Sous la direction de Pierre FAVRE, *La manifestation*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1990.

Sous la direction de Bernard FOURNIER et Raymond HUDON, *Jeunesses et politique - Tome 1 : Conceptions de la politique en Amérique du Nord et en*

Europe, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, Ste Foy / Paris, 1994. [F – B]

Serge HALIMI, *Quand la gauche essayait*, Editions Arléa, 2000.

A gauche !, ouvrage collectif, La Découverte/Syros, Paris, 2002.

Dossier « Etre de gauche, c'est quoi ? » in *Télérama* n° 2722, mars 2002.

Sur l'histoire, la philosophie de l'histoire, la notion de progrès

Sous la direction de Dominique BOURG et Jean-Michel BESNIER, *Peut-on encore croire au progrès?*, PUF, Collection La politique éclatée, Paris, 2000.

Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard NRF, Paris, 1975.

G.W.F. HEGEL, *La Raison dans l'histoire- Introduction à la philosophie de l'histoire*, Plon, 10-18, Paris, 1965.

Francis FUKUYAMA, *La fin de l'histoire ou le dernier homme*, Champs Flammarion, 1989.

F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles*, Folio Gallimard, Paris, 1990

Karl POPPER, *Misère de l'historicisme*, Editions Pocket, Paris, 1988.

Paul RICOEUR, *Histoire et vérité*, Seuil, Paris, 1955.

Sociologie politique et culturelle, anthropologie, culture

Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

Marc AUGÉ, *Le sens des autres – Actualité de l'anthropologie*, Fayard, Paris, 1994

Marc AUGÉ, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs Flammarion, Paris, 1994.

Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Folio Gallimard, Paris, 1970.

Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.

Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 1998.

Sous la direction de Pierre BOURDIEU, *La misère du monde*, Seuil, Paris, 1993.
Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris, 2001.
Pierre BOURDIEU, *Interventions 1961-2001. Science sociale et action politique*, Editions Agone, Marseille, 2002.

Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Points Seuil, Paris, 1993.

Guy DEBORD, *La société de spectacle*, Folio Gallimard, Paris, 1992.

Andreas HUYSEN, *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism (theories of representation and difference)*, Indiana University Press, 1986.

Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Folio Gallimard, Paris, 1983.

Ignacio RAMONET, *La tyrannie de la communication*, Folio Gallimard, Paris, 2001.

Jean-Pierre WARNIER, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 1999.

Classes sociales et classes populaires, évolutions structurelles et cultures

Serge BOSC, *Stratifications et classes sociales – La société française en mutation*, Nathan, Collection CIRCA, Paris, 2001.

José CUBERO, *L'émergence des banlieues au cœur de la fracture sociale*, Editions Privat, Toulouse, 2002.

Christophe DEJOURS, *Souffrance en France ; la banalisation de l'injustice sociale*, Seuil, Paris, 1998.

Sous la direction de Joëlle DENIOT et Catherine DUTHEIL, *Métamorphoses ouvrières*, Actes du Colloque du LERSCO à Nantes (oct.92), 2 tomes, L'Harmattan, Paris, 1995.

Richard HOGGART, *La culture du pauvre*, Editions de Minuit, Collection le Sens commun, Paris, 1970.

Serge PAUGAM, *La société française et ses pauvres ; l'expérience du revenu minimum d'insertion*, PUF, Paris, 1993.

Michel PIALOUX et Stéphane BEAUD, « Cette casse délibérée des solidarités militantes », in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2000.

Larry PORTIS, *Les classes sociales en France – Un débat inachevé (1789-1989)*, Les Editions Ouvrières, Paris, 1988.

Pierre SANSOT, *Les gens de peu*, PUF, Paris, 1991.

Pierre SAUNIER, *L'ouvriérisme universitaire. Du sublime à l'ouvrier-masse*, L'Harmattan, Paris, 1993.

Sous la direction de Claude WILLARD, *La France ouvrière. Tome 3 : de 1968 à nos jours*, Editions de l'atelier/ Les Editions ouvrières, Paris, 1995.

Sur la ville et l'espace urbain

Sous la direction de Cynthia GHORRA-GOBIN, *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, L'Harmattan, Paris, 2001.

La rue, lieu de sociabilité ? Rencontres de la rue, textes réunis par Alain LEMENOREL, Actes du Colloque de Rouen (nov.94), Publications de L'Université de Rouen, 1997.

Françoise MONCOMBLE, *La déliaison. La politique de la ville en question ?*, L'Harmattan, Paris, 2001.

Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Armand Colin/Masson, Paris, 1996.