

Autrice : Lara Scarmatto

Année : 2010-2011

Etablissement scolaire : Institut des Arts de Diffusion (IAD), Louvain la Neuve

Directeur de mémoire : Xavier Lukomsky

Compagnies sources :

El Taller de Teatro (Uruguay),

Théâtre du Public,

Theateroftheoppressed



Le théâtre au cœur de la cité

Synthèse de l'autrice

(Extraits recomposés) L'art au cœur de la cité doit se poser la question de son engagement. L'engagement socio-théâtral doit se sublimer pour parler de ce qui mobilise les gens. Il a sur ce plan une place privilégiée comme analyste et/ou créateur du monde. Il est le lieu où l'utopie peut s'exercer, sans imposer une voix dominante, en fomentant la réflexion collective et instinctive par son pouvoir de mise en lumière des choses occultes. Les comédiens ont la responsabilité de s'engager en diffusant des outils théâtraux qui puissent être utilisés par la population. Le théâtre qui ne s'intéresse qu'à lui-même, à sa profession, son esthétique, n'évoluera jamais. C'est par le lien qu'il entretient avec les enjeux sociaux qu'il *vivra au sein de la cité*. Le public du théâtre populaire ne se confond pas avec le non public qui ne s'intéresse pas au théâtre parce que celui-ci ne s'intéresse pas à leurs réalités. Brecht et Piscator ont montré que le théâtre peut être un levier efficace dans les luttes lorsqu'il inclut la démarche politique dans la pratique théâtrale. A. Boal et le théâtre-action nous ont aussi appris que le théâtre ne se fait pas seulement dans les théâtres et que, naissant et vivant sein d'une société qui vit une crise d'identité culturelle, partant *du bas vers le haut*, il est une arme pour lutter contre l'oppression sociale. La jeune génération trop vite considérée comme celle du désenchantement est aussi celle qui prône un militantisme drôle, un engagement libre, ludique, sensible sans moralisme et qui attend de l'art théâtral qu'il soit une *lanterne dans sa quête du chemin social* au sein de la cité .

Commentaire général

L'engagement de l'autrice, uruguayenne, sa recherche et son questionnement d'un théâtre qui soit politique, lui viennent de son expérience, au temps de sa jeunesse, au sein de la compagnie El Taller de Teatro, en Uruguay. Elle prend pour acquis que presque toute démarche artistique s'accompagne d'un «*besoin de transmission, de partage, de rapprochement des gens* ». Cette prédisposition mûrit lors de la circulation de cette compagnie auprès d'un public populaire en principe éloigné du théâtre la conduit à s'interroger sur les outils que l'art théâtral peut/doit mettre en œuvre pour atteindre des objectifs sociaux et politiques. Au terme de sa recherche elle conclura que «*si le théâtre veut s'engager se doit d'être dans une relation étroite avec son époque, dans une compréhension intime du présent des pulsions, angoisses, ambitions, problèmes qui animent les gens. C'est à partir de là qu'il peut développer sa capacité d'action* ». Le mémoire interroge le lien entre «*le politique* » et le théâtre : toutes les formes théâtrales aboutissant par nature dans le domaine public, le théâtre participe à l'évidence à la vie sociale de la communauté. Mais à la différence du monde politique (au sens restreint) qui «*promet des solutions*», le théâtre participe au politique (au sens large) «*en le questionnant*». Elle interroge ensuite la notion de public populaire et y décèle trois courants : celui «*dit*» populaire (les guillemets sont de l'autrice) qui entend amener au peuple la culture savante, celui dit politique en adéquation avec les réalités sociales, et celui qui y voit un outil pour la révolution, le «*théâtre militant* » des périodes révolutionnaires où le théâtre est une arme. Issu de la révolution culturelle de mai 68, le Théâtre-action «*casse la barrière entre acteur et spectateur - le 4ème mur- et rend le public protagoniste de sa propre histoire* ». Il construit le cadre qui permet l'expression par le peuple de sa propre parole.

Une question sensible

Si tout théâtre, étant nécessairement public, est par nature politique, en quoi le théâtre qui se dit politique se différencie-t-il du théâtre «*conventionnel*»? En quoi est-il plus percutant ? En quoi différencierait sa forme, sa mise en scène, etc.? L'autrice cherche des réponses dans le théâtre de Piscator et de Brecht. Son questionnement l'entraîne à s'interroger sur le pouvoir de persuasion du théâtre, de la prise de conscience des créateurs et des interprètes sur les répercussions des œuvres sur l'esprit des spectateurs. C'est à ce moment de son interrogation que s'insère

l'analyse du Théâtre de l'opprimé et du Théâtre-action qui troque le principe de démocratisation de la culture, de l'accès villardien, pour la démocratie culturelle «*qui prône l'égalité et la liberté des cultures*». Dans un dernier chapitre «*Théâtre et pouvoir politique*», l'autrice affirme que «*la relation entre le pouvoir et l'art est celle entre le pouvoir et la vérité*» et prend à son compte les mots de Heiner Müller «*Le théâtre a besoin de se frotter à une réalité qui lui résiste*».

La structure du document

Chap 1 : Petite histoire théâtrale de l'Uruguay/ El Taller de Teatro

Chap 2 :

- Théâtre et politique : deux regards sur le monde/ le public populaire/ théories
- Maurice Pottecher et Romain Rolland (Le théâtre du peuple),
- Jacques Copeau (Le théâtre populaire), Jean Richard Bloch (Offrandes à la politique),
- Jean Vilar : le Théâtre national populaire TNP et le Festival d'Avignon

Chap 3 : Le théâtre dit politique :

- Erwin Piscator (Le théâtre politique)
- Bertolt Brecht (Le théâtre épique)

Chap 4 : Le théâtre militant : Théâtre d'agit-prop, Le Groupe Octobre, le théâtre d'intervention

Chap 5 : Le militantisme social : Le Théâtre de l'opprimé; le Théâtre-action

Chap 6 : Théâtre et pouvoir politique

Conclusions, bibliographie et sources.



Le propos d'un intervenant de la recherche (P. Biot)

Au cours de l'entretien, l'autrice vérifiait l'objectivité de sa distinction entre « le théâtre « dit » populaire » consistant à rendre le théâtre –en général et particulièrement les classiques- accessible à tous, et le « théâtre politique dont l'objectif est d'amener l'art théâtral pour opérer un changement social ».

Sous le titre de « *Militantisme social* », la recherche évoque la révolution culturelle de mai 1968, la libération de l'expression, les plateaux et les scènes de théâtre devenant lieux suscitant le débat, lié aux grandes problématiques du moment « *la guerre du Viet-Nam, les dictatures sud-américaines, le système capitaliste, l'impérialisme, l'autoritarisme, entre autres* ».

C'est à cette effervescence culturelle que la recherche situe la naissance du Théâtre de l'opprimé au Brésil et du Théâtre action en Belgique (CFB/FWB).

On ne peut qu'être saisi de la pertinence d'une analyse qui partant d'un parcours personnel en Uruguay, pêchant son argumentaire dans une interrogation - rare pour un artiste- sur le sens du politique dans le théâtre, éclaire les origines d'un mouvement théâtral en rupture, dont la reconnaissance professionnelle et institutionnelle demeure exceptionnelle en Europe, et au-delà.

L'autrice fait le lien entre l'expression par les gens de leur propre parole, et la création collective en ateliers qui constitue l'ADN de la démarche.

Par sa perspicacité et son éclairage, ce travail de dernière année de l'IAD intéressera autant les futurs travailleurs théâtraux éveillés au rôle social du théâtre que les travailleurs sociaux à la recherche de la dimension culturelle de leur profession.

Consulter ce travail de recherche
Centre du Théâtre Action
contact@theatre-action.be
064/21 64 91

Plus d'informations :
coordination.fta@gmail.com
www.federationtheatreaction.be