

# Théâtre de l'opprimé

Bulletin d'information du Centre d'étude et de diffusion  
des techniques actives d'expression (Méthodes Boal).

## SOMMAIRE

*A vous de jouer*

*Au-delà des stages*

*Le French Cancan de la directrice*

*Un sentiment d'inachevé*

*Le forum, c'est la santé, à Montélimar*

*C'est dur d'être grand tout seul ou : le show de Dijon*

*De « Schlumpf » à Boal, à Strasbourg*

*Expériences avec le théâtre-forum en Belgique*

*Les rencontres invisibles de Liège*

*Forum chez les juges*

*Le stage et ses nœuds*

Centre d'étude et de diffusion  
des techniques actives d'expression  
(Méthodes Boal)



numéro 1 / 1979 / 10 francs



## A vous de jouer

Dans « Pratique du théâtre de l'opprimé » nous avons fait le point du groupe ou du « noyau » Boal, à la fin janvier. Nous annonçons notre intention de nous constituer en association-loi 1901 (c'est fait : nous nous appelons : Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression - Méthodes Boal) : d'organiser différentes manifestations, de mettre sur pieds un point de rencontre et d'information, bref, de fonctionner comme un Centre polyvalent, englobant aussi bien un travail sur les techniques (perfectionnement des techniques et diffusion) qu'au-delà (cf. : la réalisation d'un spectacle comprenant un théâtre-forum). Une partie de ce projet se réalise. Le noyau initial des dix-sept membres actifs du début s'est, comme prévu, rétréci à la moitié, non que les autres aient abandonné mais ils ne pouvaient consacrer le temps nécessaire à développer les activités du groupe. Cette réduction ne s'est pas faite sans difficultés : ressentie un peu comme une amputation, le « noyau réduit » n'a pas encore trouvé de second souffle. De plus, Augusto, appelé sans cesse à l'étranger se trouve souvent écartelé. Plusieurs projets, soumis soit à une municipalité soit à une institution, n'ont pas encore été acceptés ou sont repoussés, nos interlocuteurs hésitant encore à se lancer dans ce qu'ils considèrent une aventure... Aussi sont-ce les stages qui se sont succédés (une douzaine touchant 500 personnes) : une demande réelle existe, ce qui est bien. Mais ils épuisent la petite équipe sans pour autant permettre de résoudre tous les problèmes techniques qui nous assaillent : absence totale de moyens matériels, en particulier.

Parviendrons-nous à faire le saut qualitatif nécessaire ?

Vous le saurez en lisant notre prochain numéro... C'est ce que nous pourrions dire si vous-mêmes vous considérez étrangers à cette tentative... Mais nous pensons que cette histoire-là vous concerne également. Si le Centre est bien ce que nous souhaitons, lieu d'échange, pour qu'il y ait échange, il faut que cela circule dans les deux sens...

Ce premier bulletin comporte des comptes rendus d'expérience. Ils ne sont pas des « positions officielles » sur tel ou tel problème (cf. : la forme théâtre-forum) mais bien le pointage des difficultés et des réussites des expériences entreprises ici et là. Il a été financé par les adhésions à l'Association (50,00 F : chèque à libeller à l'ordre de Théâtre de l'opprimé, à envoyer à J.-B. Aubertin, 1, rue de Monticelli, 75014 Paris). Efforcez-vous de le faire circuler, de le diffuser. Le numéro coûte 10,00 F + 1,20 F pour les frais d'envoi). Voilà, à vous de jouer.

EMILE COPFERMANN

## Au-delà des stages

La France n'est pas l'Amérique latine mais voici la preuve que le Théâtre de l'Opprimé répond à un désir d'expression populaire et qu'il n'est pas indispensable d'être acteur pour le faire fonctionner.

Bien des personnes, bien des groupes, en France, n'ont donc pas attendu la constitution du Centre pour produire leurs propres expériences, à l'aide de ces techniques du Théâtre de l'Opprimé. Nous publions ici, dans leur intégralité, les textes qui nous ont été envoyés.

Que ceux-ci soient d'ordre descriptif ou qu'ils veuillent plus explicitement aborder la problématique de ces techniques, ils nous semblent tous soulever des questions intéressantes. Aussi, pour ce premier bulletin, nous n'avons voulu ni les classer ni les couper ni même les rassembler par thèmes. Les voilà à l'état brut, donnés en pâture à la horde des adhérents.

Le Centre étant encore tout neuf, il nous paraît essentiel dans un premier temps d'assurer la circulation et l'échange des expériences et des informations entre nous tous.

Aussi, nous fournirons à tous ceux qui nous le demanderont, la liste des adhérents (définition : personne ayant participé à un stage) de leur région, qu'ils voudraient rencontrer. Nous comptons sur vous pour nous adresser les comptes rendus de ces rencontres mais aussi vos réflexions, les questions que vous vous posez et que vous nous posez.

## Le French Cancan de la directrice

Dans notre souci de lier l'activité dramatique et le bilan de vacances nous avons adopté une forme de théâtre (au sens de mise en situation de phénomènes sociaux) qui permette de sentir combien le C.V. est un lieu privilégié d'analyse et d'expérimentation de la vie collective.

Nous nous sommes nourris d'une forme utilisée dans un projet d'alphabétisation au Pérou qui considérait pour essentiels :

— alphabétiser dans la langue maternelle et en espagnol sans contraindre à l'abandon de l'une au bénéfice de l'autre ;

— alphabétiser, au moyen de tous les langages possibles, en particulier *théâtre*, photo, marionnettes, cinéma, journaux. La participation théâtrale d'Auguste Boal considérant le théâtre comme un langage nous a servi de base.

Il envisage trois formes de théâtre :

— *catharsis* le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci agisse et pense à sa place (Aristote) ;

— *prise de conscience* : le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci agisse à sa place mais se réserve le droit de penser pour son compte (Brecht) ;

Ce que propose la *poétique de l'opprimé* c'est l'action même : le spectateur ne délègue à l'acteur qui ne joue ni ne pense à la place d'autrui : au contraire, il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements. Bref, s'entraîne pour l'action réelle.

Pour transformer le « spectateur » en « acteur », de témoin à un acteur principal, il est proposé quatre étapes.

1. connaître son corps
2. rendre son corps expressif
3. théâtre envisagé comme langage
4. théâtre envisagé comme discours

— théâtre statue : les spectateurs interviennent par l'intermédiaire d'acteurs statues.

— théâtre forum : les spectateurs interviennent dans l'action dramatique et jouent.

Comment cela s'est-il traduit en Amérique latine. Je ne saurai relater le livre paru chez Maspéro *Théâtre de l'Opprimé* (p. 13 à 48), cependant il est intéressant de savoir comment a été la 3<sup>e</sup> étape (le théâtre comme langage) :

- rapports dans un couple ;
- vision du village natal, allant jusqu'à l'image d'un chef rebelle castré par des soldats gouvernementaux ;
- exploitation des ouvriers à travers les cadences, les horaires...

A chaque fois les participants intervenaient pour résoudre les conflits. Ainsi les ouvriers envisagèrent successivement :

- de casser la machine
- la grève
- le sabotage
- la formation...

Chaque solution était jouée suivant la technique du théâtre-forum.

En Franche, à l'aide de la même technique, Boal, qui s'est fait expulser d'Amérique latine, a continué son travail avec des employés du Crédit Lyonnais (entre autres situations de jeu : la reprise du travail).

On mesure là, la portée de la répétition de cette scène, car les employés ne se sont pas trouvés démunis, lors de la réelle reprise puisqu'ils avaient répétés les différentes solutions.

Comment avons-nous adapté cette forme de théâtre au bilan de C.V. ?

Il est évident que le C.V. n'est pas *uniquement* un lieu de conflit, cependant la vie collective, implique un certain nombre de conflits qu'il est intéressant d'étudier par l'intermédiaire d'une mise en images et en mouvement.

Ajoutons à cela qu'il ne s'agit pas non plus des mêmes types de conflits dans une usine et un C.V.

Voilà les mises en garde que nous nous étions données pour adapter ce travail.

Les points de départ, étaient l'expression des moments forts du C.V. par le dessin, la peinture ou le découpage. Mais hélas quatre mois au moins s'étaient écoulés depuis le C.V. et nous n'avons pas eu de situations aussi facilement exploitables que nous le pensions.

Notre quatre groupes d'une dizaine de personnes étaient trop maigres, nous avons pris la décision de travailler en deux groupes.

Dans le premier groupe l'utilisation du moment fort en C.V. a été possible. Un animateur qui n'avait fait que douze jours dans son centre de vacances avait clairement exprimé ce qu'il avait senti.

Dans le deuxième groupe, le choix s'est porté sur un conflit dont on avait parlé dans un des groupes de discussion et qui pose les problèmes des différentes relations enfant entre eux, adulte-enfant et adultes entre eux ainsi que la conception de l'activité.

## PREMIÈRE SÉANCE : THÉÂTRE-STATUE

Mise en scène-sculpture par celui qui a vécu la scène :

- deux couples d'enfants dansent ;
- une fille dénonce un garçon du doigt ; il refuse de danser, elle n'a pas de cavalier ;
- la directrice met son pied aux fesses du garçon l'envoyant se coucher.

Il est proposé au groupe de modeler cette sculpture en pensant à une situation idéale tendant à résoudre le conflit.

*1<sup>re</sup> solution :* La directrice, la petite fille et le garçon dansent ensemble.

*2<sup>e</sup> solution :* La monitrice discute avec la monitrice et tente d'expliquer en quoi elle n'est pas d'accord. Les enfants sont désintéressés.

*3<sup>e</sup> solution :* Le garçon va au coin peinture.

*4<sup>e</sup> solution :* La directrice n'intervient pas, la monitrice discute avec l'enfant.

*5<sup>e</sup> solution :* Mise en place de plusieurs activités.

*6<sup>e</sup> solution :* Une ronde appelle l'enfant.

*7<sup>e</sup> solution :* La directrice apprend aux enfants le french-cancan.

*8<sup>e</sup> solution :* La petite fille pleure, les autres dansent, certains se battent d'autres jouent aux osselets. Le moniteur refuse d'apprendre à danser aux enfants, la directrice est scandalisée.

*9<sup>e</sup> solution :* Les enfants rejettent le non-danseur, l'animateur explique que c'était prévisible.

*10<sup>e</sup> solution :* La petite fille trouve un autre partenaire, le petit garçon fait l'activité de son coix, la directrice n'intervient pas, l'animateur bat la mesure.

A la suite, nous avons décidé de présenter la 2<sup>e</sup> séance plus précisément en expliquant notre démarche. Ceci a eu pour résultat d'éclaircir singulièrement le travail. La consigne était ambiguë et montrait justement qu'avec un niveau de conscience différent le signifié n'a pas les mêmes signifiants. C'est-à-dire qu'en fonction du système de référence propre, son idéologie, la consigne « situation idéale tendant à résoudre le conflit » pourrait signifier :

— chercher une solution vivable, se donner les moyens de changer la situation : agir sur les structures, les rapports... (cf. solution 3 par exemple).

— éviter le conflit dans une sorte d'humanisme béat.

## PREMIÈRE SÉANCE

A partir de la situation de la 1<sup>re</sup> séance, on autorise chaque statue à faire un mouvement, un geste mais un seul à chaque changement de mains.

Les opprimés tentent de se libérer, les oppresseurs augmentent leur oppression ; chacun force son personnage.

Plusieurs groupes sont passés et les résultats ont été très différents qui sont allés de la bagarre générale (au cours de laquelle personne ne s'écoutait — ne prenait garde à l'autre chacun suivait son idée) jusqu'à des actions concertées où l'on voyait nettement l'exercice d'un pouvoir. Soit un animateur tentait de faire l'unité contre la directrice ou bien animateur et enfants mêlés font une ronde sauvage autour de la directrice jetée à terre. Ou bien 2 groupes se sont formés favorables ou contre la directrice.

Une scène fut très parlante dans laquelle un conciliateur gênait l'action des agresseurs, si bien qu'on a vu le groupe entier reculer (sans en avoir conscience) jusqu'à être acculé au mur.

Cette séance nous a semblé très positive et tout en prenant garde de la relativité du C.V. il paraît intéressant de faire un parallèle avec le travail de Boal autour d'une scène de castration d'un chef rebelle. Dans cette même, forme de travail de chacun le comportement de chacun était marqué suivant que tel ou tel participant était de Leima ou de l'intérieur du pays, c'est-à-dire et de manière plus globale le comportement de chacun était conditionné par l'origine sociale.

De la même façon chaque stagiaire a réagi relativement à sa condition sociale. L'exemple du conciliateur où objectivement les opprimés étaient acculés, désarmés face à un oppresseur qui maîtrisait alors à lui seul l'endroit de jeu est assez net.

Le choix de cette manière de travailler a été fait en fonction de la dominante du stage. Par là, nous évitions « le saucissonnage » du stage en activité dramatique d'une part et bilan du C.V. d'autre part. De plus, il semble difficile d'aborder ce type de séances en dehors d'un travail corporel. C'est pour cette raison que nous avons attendu la 3<sup>e</sup> séance de bilan pour commencer.

Claude GROSSET

*(Bilan 50 heures — jeu dramatique, 26-31 décembre 1977, centre de vacances, avec Didier Meyer, Bertrand Chavaroche, Claude Viala, Claude Grosset).*

## Un sentiment d'inachevé

*L'expérience dont il est question dans ce texte nous semble intéressante parce qu'elle donne l'exemple d'une adaptation des techniques à un but tout à fait différent que le cadre d'un stage d'information, tel que nous l'avons connu les uns et les autres. Sans doute y a-t-il d'autres adaptations possibles... à suivre.*

Notre bilan revêt une forme spéciale dans la mesure où il nous a amenés à établir une grille pour un prochain stage. Ce stage-ci est le second utilisant une forme particulière de bilan de Centre de Vacances fondée sur la technique du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal (cf. Bilan 50 H, Jeux dramatiques, Noël 1977). Nous avons essayé de saisir ici, un point dans l'évolution de notre démarche.

Nous sommes partagés entre la volonté de donner aux stagiaires un outil leur permettant d'affronter de pied ferme d'autres C.V. et le désir de leur permettre l'approche la plus complète possible de l'activité dramatique. Au cours de ce stage le lien entre les deux ne nous a pas toujours semblé évident. Si les stagiaires semblaient en fin de stage armés pour le C.V. tous n'étaient pas à l'aise dans l'activité (cf. moment exceptionnel où chacun n'a pas trouvé sa place).

Le bilan du C.V. a été long à démarrer. Nous pensons qu'il s'agit d'un manque de vécu commun, de la peur de se « mouiller », d'évoquer devant d'autres ses lacunes et ses échecs. Au cours des premières séances les stagiaires se sont peu impliqués, évoquant des images « gentilles » autant au moment de raconter par le dessin et le collage un moment fort de leur C.V. que dans la première séance de théâtre statue. Cette séance de dessin du 1<sup>er</sup> soir me semble maintenant plaquée par rapport à ce qui va se passer ensuite. Elle n'introduit le stage ni sur le plan du fond, ni sur celui de la forme. Quand au théâtre statue, les stagiaires ne sont pas prêts à ce moment du stage, pour se servir de cet outil. Nous avons pensé remédier à cela, en accentuant au début du stage la pratique du J. D. menée de façon plus intense = jeux d'expression, fabrication de masques-jeux à l'extérieur à partir d'objets : foire aux masques, maquillage, foire aux thèmes. Cela permettrait aux stagiaires d'avoir un vécu commun et l'approche d'un mode de communication qui permet d'entrer en relation avec l'autre plus rapidement et sur le mode du jeu.

D'autre part le théâtre de l'opprimé met tout de suite les gens en situation de se déterminer eux-mêmes sur le choix des problèmes à poser et sur le choix de leurs solutions. Pas de recettes possibles. Ce sont eux qui, dès la 1<sup>re</sup> séance mettent en image la résolution de ces conflits. Tous ne sont pas prêts à être confrontés d'entrée de jeu à cette situation : à cause de cela il nous a paru important dans le prochain stage de pratiquer le J.D., auparavant, sous toutes ses formes et dans un cadre plus sécurisant.

Un autre point important pour que les stagiaires puissent s'impliquer sans réserve dans la forme de travail que nous proposons : il s'agit d'expliquer clairement au départ nos objectifs et les fins que

visent cette méthode. Nous partons du principe que le C.V. est un lieu de conflits entre oppresseurs et opprimés. Le théâtre de l'opprimé permet de s'exercer à l'analyse et la résolution de ces conflits.

— Le théâtre-statue permet de représenter les problèmes autrement que par le discours et permet à chacun d'avoir une référence commune : l'image de ce groupe. Il permet de prendre connaissance par les images fortes des données du problème. Et les personnes s'investissent dans ces images bien plus que lors d'une discussion. Il est difficile de se mettre en retrait. Le groupe ne supporte pas les « voyeurs ».

— Le théâtre-forum, libère la parole. Chacun devant la force d'une scène va être poussé à prendre la place de l'acteur opprimé. Certains stagiaires, inhibés au début du travail, prirent position dans le conflit presque au-delà de leur volonté, emportés par cette fascination qu'exerçait la scène jouée. Cette technique est très stimulante, face à chaque situation, une multitude d'actions est proposée, suscitant de nouvelles réflexions et discussions et de nouvelles propositions.

Les stagiaires se sont investis dans la recherche à partir du moment où nous leur avons expliqués les moyens et les buts de la méthode.

Un autre point important est la maîtrise de l'activité. Il nous semble essentiel de connaître bien ses applications afin de pouvoir l'adapter aux besoins du groupe. La réadapter à tout moment. Lors de ce stage nous avons eu des difficultés avec le théâtre-statue, car en début de stage (je le répète) les stagiaires n'étaient pas assez déliés sur le plan corporel et insuffisamment liés entre eux — nous sommes passés trop vite au théâtre-forum, sans exploiter toutes les richesses de la première méthode, surtout du point de vue du mouvement et du corporel, et évitant de justesse le danger de retomber dans le discours. De toute façon nous traçons au départ les limites du théâtre de l'opprimé : c'est un théâtre *social*, s'appuyant sur les *rituels*, qui déterminent quotidiennement nos oppressions, et non un théâtre *psychologique et individuel* (jeu de rôle et psychodrame). En fin de séance chacun est amené à un retour sur lui-même et doit évaluer seul le choix qu'il pourra faire en fonction de sa personnalité et de son histoire.

Le théâtre de l'opprimé est la répétition d'actes, mais il ne substitue pas aux actes. Nous pensons qu'il permet à chacun de prendre conscience de ses possibilités et prépare à une plus grande autonomie. Pour appuyer cela, un exemple vécu pendant le stage, qui se place à un moment où les groupes de bilan fonctionnaient de façon intense et où un tas de problèmes s'y posaient à propos de la vie collective.

Les stagiaires ont provoqué un moment de réunion de stage,

non prévu sur la grille, qui a été ressenti par l'ensemble du stage comme une nécessité. Nous pensons que le fait d'avoir permis aux stagiaires de vivre ces moments de bilan qu'ils construisaient eux-mêmes, a fait qu'ils ont pu prendre possession du stage à d'autres moments. Et cela nous amène à penser, que cela leur permettra, peut-être, de prendre possession du projet d'un C.V.

Sous cette forme, toutes les questions posées par le C.V. sont abordables. Lors des séances la plupart des « points-clés » ont été mis en images et analysés :

— Les moments de vie quotidienne : toilette, lever, coucher, repas, veillée, temps calmes, sous l'angle des relations enfants/adultes — adultes/adultes — enfants/enfants.

— De la même façon les problèmes de sexualité : entre enfant, entre adultes, entre les deux.

— La conception de l'activité.

— Les réunions d'enfants et d'adultes, etc.

L'intérêt est que l'on peut s'appuyer sur une expérience concrète. La liste n'est pas limitée et limitative. *Et que contrairement à une discussion, où les propositions s'enchaînent, ici différentes dimensions peuvent se superposer et co-exister, au même moment dans la même image.*

En conclusion, tous, nous eûmes un sentiment d'inachevé. Mais il nous semble que ce sentiment est intéressant dans la mesure où il donne envie aux animateurs de C.V. d'aller plus loin, de refaire des expériences pour vérifier les hypothèses que nous avons émises, collectivement en stage. En cela le théâtre de l'opprimé ne se substitue pas à l'action (je me répète), il la provoque, la prépare, la précède.

*(Bilan du 50 heures d'activités dramatiques du 28.10 au 2.11.1978, à Villiers-sur-Loir ; équipe de stage ; Kader Kerduci, Didier Meyer, Claude Grosset, Claude Viala.)*

## Le forum, c'est la santé, à Montélimar

Le Groupe est implanté dans une zone d'habitations H.L.M., à la périphérie de Montélimar. Plusieurs associations tentent d'animer le quartier. Boulistes, majorettes, gymnastes volontaires, cinéphiles, folkloristes... y réussissent ou y échouent suivant les saisons et le programme T.V. Si les tournois de pétanque attirent les foules les soirs d'été et si les traditionnels lotos provençaux se partagent les masses malgré les bizezivernales, Jean Dasté, pour ne citer qu'un exemple, a réuni dix personnes en mars dernier, y compris les organisateurs du spectacle.

Une association « Santé et Vie sociale » qui s'est donnée pour but la création d'un Centre de médecine intégrée, géré par les habitants du quartier, a dû mettre en question l'efficacité des formes traditionnelles d'intervention. Le Groupe Boal, qui venait de se constituer à l'initiative de trois stagiaires de Bollène, a proposé son aide et les techniques du Théâtre de l'Opprimé. Devant quelques réticences : crainte d'un théâtre didactique politiquement défini ou d'interventions style dynamique de groupe-psychodrame, le Groupe a proposé une démonstration. C'est à la préparation et à la réalisation de celle-ci qu'il s'est donc, tout d'abord consacré.

Sept personnes au départ, maintenant douze, une majorité d'enseignants, un médecin ; sept habitent le quartier, dix y travaillent. Les rencontres ont lieu chaque lundi soir.

### PREMIÈRE RÉUNION

Rapide présentation des techniques et des intentions et immédiatement théâtre-image et petits forums improvisés. La pratique des exercices n'est venue qu'ensuite, en fonction des besoins et pour tester les jeux à proposer aux participants de la soirée avec le Groupe Santé. Ce démarrage un peu abrupt, choisi empiriquement par manque d'expérience avec des adultes, s'est avéré efficace. Chacun s'est trouvé tout de suite concerné et le groupe s'est soudé rapidement.

Exemples de théâtre-statue puis travail sur le couple suivant le schéma proposé par Augusto : vision actuelle, idéale, comment passer de l'une à l'autre. La diversité des personnalités composant le Groupe a permis une recherche intéressante, complexe où chacun a pu s'exprimer.

Deux thèmes proposés pour des mini-forums :

— Dans un grand magasin une caissière oblige une cliente à ouvrir son sac. (Une camarade du Groupe est employée dans un super-marché.) Refus. Appel au directeur. Intervention à la caisse de clients pressés et exaspérés par l'attitude de la cliente... De nom-

breuses solutions sont proposées pour sortir de l'oppression mais, comme aucune n'aboutit, quelqu'un organise une manif devant le Centre Commercial. Le directeur doit intervenir et la cliente en profite pour s'éclipser. J'entends Augusto crier à la Magie !

— Deuxième mini-forum improvisé : une fille draguée à la terrasse d'un café par deux loulous collants.

#### PRÉPARATION DU FORUM DESTINÉ AU GROUPE SANTÉ :

La plupart des autres séances y sont consacrées en alternance avec des jeux et exercices.

Le thème choisi, « Pouvoir et médecine », répond aux préoccupations actuelles du Groupe Santé. Le scénario est bâti à partir de l'expérience récente d'un camarade qui, par ras-le-bol professionnel, décide de consulter un médecin et se propose d'obtenir huit jours de repos. Il ira bien consulter mais, face au médecin qui impose son propre discours, il ne demandera pas de congé et se verra gratifié d'une ordonnance généreuse.

Plusieurs séances sont consacrées à des improvisations sur ce thème, en expérimentant les réactions du médecin face à différents comportements du malade, en testant des solutions pour répondre à d'éventuelles interventions. On aboutit au scénario suivant :

#### Scène I

Deux employés, face à face, à chaque extrémité d'une table. Une feuille de papier, une enveloppe. Le premier plie la feuille, le second la met dans l'enveloppe qu'il tend au premier qui sort la feuille, la déplie, la repasse au second qui la replie, la repasse, etc. Dialogue sur les vertus de ce travail formateur et enrichissant et développement du thème de l'enveloppe et du ras-le-bol. Un des employés parie au second qu'il obtiendra facilement d'un médecin huit jours de congé pour échapper à la monotonie des enveloppes quotidiennes.

#### Scène II

L'employé obtient de la secrétaire du médecin une visite entre deux rendez-vous et rejoint d'autres patients dans la salle d'attente. Patience et impatience des patients : atmosphère de la salle d'attente.

#### Scène III

La consultation.

Le malade expose son cas, explique fatigue et lassitude morale. Interrogatoire détaillé du médecin qui établit une fiche. Auscultation. Coup de téléphone d'un ami du médecin qui le prie à dîner : ton du médecin dans le « civil ».

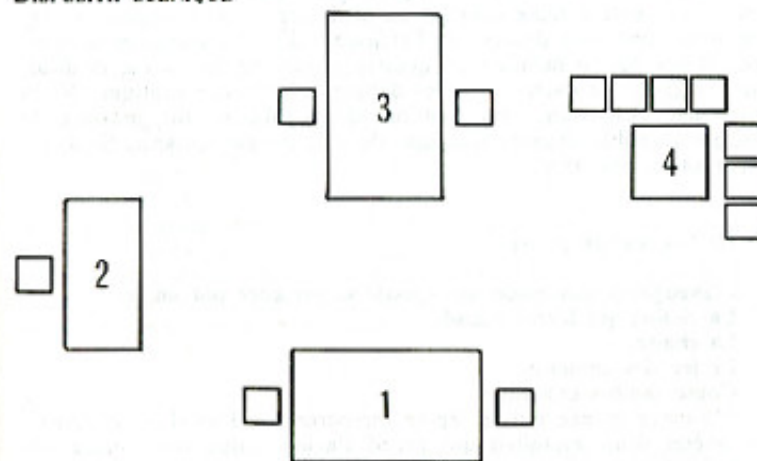
Reprise de l'auscultation. Début du diagnostic. Intervention de la secrétaire qui demande un renseignement.

Suite du diagnostic. L'angoisse du malade devant un discours à la fois précis et flou. Termes techniques. Rien de bien grave mais... si pas d'amélioration, revenez me voir... Angoisse qui se traduit par l'oubli de la demande de congé, congé qui pourrait être alors indice de gravité de la maladie.

Ordonnance précise et commentée. Honoraires. Médecin pressé et malade embarrassé par papiers et monnaie.

La scène I, conçue uniquement pour exposer la situation, n'est pas reprise la deuxième fois, lorsque proposition est faite au public d'intervenir.

#### DISPOSITIF SCÉNIQUE



1) Bureau des employés puis table d'auscultation  
appareil pour prendre la tension  
stéthoscope.

2) Bureau de la secrétaire  
bloc de feuilles de papier  
véritable appareil téléphonique, gris, classique.

3) Bureau du médecin  
appareil téléphonique de style rétro  
statuette  
fichier, agendas, blocs, stylos...  
stérilets.

4) Salle d'attente  
table basse recouverte des revues caractéristiques.

Les patients seront présents durant toutes les scènes.

Lors de répétitions, l'œil critique d'anciennes stagiaires de Bol-lène venues en voisines et amies a permis d'éviter la tentation du

style café-théâtre avec emploi d'objets caricaturaux : faux stéthoscope, maillet servant de marteau à réflexes... Tous les objets utilisés seront de vrais objets et le rôle du médecin sera travaillé en détail pour éviter outrances et manichéisme.

## LA SÉANCE AVEC LE GROUPE SANTÉ

Une trentaine de participants.

### I) *Théâtre invisible*

Il avait été demandé à un animateur du Groupe Santé de présenter cette association. Celui-ci, ne pouvant être là en début de séance confie la tâche à une autre personne. On en verra plus loin les conséquences. Un camarade du groupe théâtre, pas connu dans le quartier, se présente comme étudiant en médecine et interrompant le présentateur, émet des doutes sur l'efficacité d'une association de non-spécialistes qui se mêlerait de questions relevant du savoir médical, met en garde l'assistance sur les dangers d'une telle pratique. Vives réactions. Discussion. Intervention du « joker » qui présente le Théâtre Invisible. Bonnes réactions de tous les participants. Sauf un. On le saura plus tard.

### II) *Les jeux proposés*

L'aveugle et son guide qui signale sa présence par un cri.

La chaîne qui forme nœuds.

La chaise.

Le jeu des animaux.

Couse jambes croisées.

L'histoire mimée qui se répète (préparée par l'un d'entre nous) : les prières d'un ayatollah qui prend l'avion, salue bras tendu une foule enthousiaste qui trépigne et se roule par terre, indique du geste certaines dispositions à prendre quant au sexe et à la distribution monnayée du pétrole... (je résume). On sera frappé lors de la répétition du mime de la disparition des gestes à caractère sexuel ou qui engagent trop le corps, personne ne se roulera par terre, ni ne censurera le sexe.

La grande majorité des participants prend une part active aux jeux et manifeste un plaisir certain. Deux ou trois (dont un, on en reparlera) seulement, restent passifs.

### III) *Le forum*

Deux personnes étrangères au Groupe Théâtre interviendront. Les causes de cet échec ? Une situation : demande d'un congé non motivé, par une véritable maladie qui dévalorise « l'image de marque » du demandeur ? Une oppression qui est vécue plus intellectuellement que physiquement ? La station assise des « spectateurs »

fatigués par les jeux, ni l'interprétation des camarades, ni la « pièce » ne semblent en cause, au contraire, au dire de nombreux participants.

Par contre, un débat animé a suivi le forum. Il a rapidement glissé du pouvoir du médecin au pouvoir de l'enseignant. Eh ! nous étions surtout des enseignants connus dans le quartier face à un grand nombre de parents de nos élèves ! Nous avions d'ailleurs prévu le coup et préparé un théâtre-image sur l'école. Mais les jeux ayant duré plus que prévu et ne voulant pas escamoter le forum, nous ne l'avons pas présenté.

Au cours de ce débat l'exemple est donné d'un médecin qui, par la délivrance d'un certificat médical, permet à des parents de changer leur enfant de classe et de choisir pour lui d'autres méthodes pédagogiques. Un médecin, dans l'assistance, défend ce point de vue et déclare que, dans tous cas semblables, pour sauvegarder la liberté des parents face à l'école, il délivrerait le certificat. Une autre personne nous propose d'improviser sur ce thème, et de jouer la scène.

Retour au « cabinet médical ». Deux d'entre nous jouent les parents, un troisième, sur les genoux du « père » puis de la « mère » interprète un rôle insupportable. Le médecin concerné joue son propre rôle. Les deux parents sont répressifs et ne partagent pas le point de vue du médecin sur l'éducation des enfants dans les raisons qu'ils invoquent pour le changement de classe. Le médecin tente de donner la parole à l'enfant mais les parents la saisissent aussitôt. Découragé par des parents si bornés et si rétrogrades, le médecin refuse le certificat.

## BILAN

En définitive plutôt positif. Première expérience encourageante pour le Groupe Théâtre et tout le monde est prêt à recommencer. Les invités sont, dans l'ensemble, très satisfaits de leur soirée et, à la réunion qui suit notre intervention, un médecin se joint à nous.

Las, nous avons oublié la « victime » de notre Théâtre Invisible ! Victime involontaire, que nous n'avions pas choisie, qui n'a pas apprécié notre démonstration. Il, la victime est masculine, nous accuse de promouvoir une arme dangereuse qui pourrait permettre à qui s'en saisirait de manipuler des groupes ou de saboter des réunions. Il vient d'ailleurs, dit-il, d'en faire la démonstration. En effet, son intervention se situe à la fin d'une réunion du Groupe Santé au cours de laquelle il contre plusieurs fois la personne qui lui a demandé de présenter l'Association à sa place lors de notre séance et qu'il croit, sans doute, notre complice ! Je n'ai pu le convaincre du caractère démonstratif de notre « jeu » ce soir là, jeu qui ne prenait son sens que dans l'aveu d'une action à caractère théâtral, notre camarade jouant bien un rôle, jeu qui n'a rien à voir avec la classique provocation qui ne nous a pas attendus pour exister. J'ai cru saisir aussi dans les propos de notre interlocuteur,



I.D.E.N. honoraire, le souci de ne pas se laisser déborder par la libre expression quand on la suscite, souci généralement partagé par tous ceux qui prétendent favoriser le dialogue, qu'ils soient pédagogues, animateurs culturels, responsables politiques ou... Président de la République.

Certes, nous qui voulons apporter à d'autres un autre langage, prenons des risques et tout d'abord celui d'être mis en question. Lors de notre premier forum en public nous l'avons bien perçu : enseignants mettant en cause le pouvoir des médecins, nous nous sommes retrouvés face à des médecins et des parents s'attaquant à notre propre pouvoir. Défenseurs des opprimés nous devenions des oppresseurs.

Débusquer l'oppression c'est débusquer toutes les oppressions. Nous prenons des risques mais nous le savons. Nous ne pouvons apporter la parole à d'autres pour leur dire « fermez-la » dès qu'ils nous contestent. Nous prendrons d'autres risques et nous nous préparons déjà à une autre aventure.

Robert LONCHAMPT  
31 mars 1979

## *C'est dur d'être grand tout seul où le show de Dijon*

### Premier travail :

Un groupe composé d'enfants, femmes et immigrés, dix personnes au total, réunis autour de Sarah a travaillé début décembre 1978 sous forme de théâtre-image sur le thème des travailleurs immigrés et du racisme.

Ce premier groupe, dans le cadre d'une semaine de riposte organisée par la C.F.D.T., A.S.T.I., A.D.A.M., P.S.U., U.N.E.M., A.M.F., etc. en réponse à la fausse semaine gouvernementale de « dialogue » français immigrés a animé deux soirées.

La première dans une M.J.C. d'une petite commune voisine : Il y avait là une trentaine de spectateurs, immigrés pour la plupart. Nous avons fait des images de la situation de l'immigré en France avec animation de celles-ci. La participation du public à la construction puis aux modifications des images fut massive.

La deuxième animation eut lieu dans le local de la C.F.D.T., le public était différent : des militants syndicaux, des étudiants immigrés, des femmes. Nous avons, là encore, uniquement du théâtre-image. Images de la famille française : aucun consensus ne put être trouvé, toutes les images, de la plus idyllique faite par un enfant de douze ans à la plus éclatée, faite par la femme d'un responsable syndical, furent repoussées en bloc.

*Images de la famille immigrée* : Là encore nombreuses images, mais cette fois-ci les immigrés décidèrent que toutes étaient vraies, nous n'allâmes pas cependant jusqu'à une image-synthèse.

*Images d'oppression* : Ici s'est très vite posé le problème de la reconnaissance de l'oppression en particulier l'image de l'oppression faite par une femme ne fut pas admise comme oppression par l'ensemble des spectateurs.

Problème pour le joker qui ne savait pas quoi faire.

Problème aussi du respect des étapes, lors des solutions proposées.

Problème du temps réel et du temps rapide de transformation de l'image.

A partir de ce premier travail et de ce premier groupe, nous avons proposé à des camarades de faire un stage de trois jours au mois de décembre, pendant les vacances.

### STAGE DE DÉCEMBRE

Entre trente et trente-cinq participants, étudiants et ouvriers immigrés, ouvriers, enseignants, lycéens, un enfant. Tous ces gens se

connaissant par personne interposée ou directement, tous militants d'un syndicat ou comité, etc.

Trois animateurs : Annie, Gérard, Sarah, qui avaient fait le stage de Bollène.

Horaire de 15 h à 22 h pour permettre aux ouvriers du groupe de participer au maximum.

1<sup>er</sup> jour : Sarah : exercices, théâtre-images.

21 h : bilan, recherche thèmes, théâtre-forum.

2<sup>e</sup> jour : Annie : exercices.

17 h : travail par groupes pour forum.

3<sup>e</sup> jour : Gérard : exercices.

17 h : travail par groupes.

20 h 30 : présentation par chaque groupe du thème monté.

## Les thèmes

### *Les femmes :*

C'est-à-dire la journée d'une ouvrière depuis le lever (oppression sexuelle du mari, oppression familiale), l'arrivée à l'usine (oppression de la chef) la convocation dans le bureau du directeur (chantage à la baise, si elle veut améliorer sa situation, proposition précise pour le lendemain) retour au foyer (non écoute du mari) la femme fera donc le lendemain « quelques heures supplémentaires » !

### *Les jeunes :*

Au lycée le prof rend les copies félicitant le bon élève. Les autres copains à la fin du cours l'invitent à l'arrosage du permis de l'un d'eux, ils viendront chercher le bon élève ce soir chez ses parents. Père autoritaire, mère effacée, refus du père. Présence de voisins conformistes.

### *Les immigrés :*

Reproduction d'une situation réelle dans un Centre F.P.A. un immigré seul dans une section. Vexations à la cantine, à l'atelier, etc., rapport violent avec l'administration, convocation chez le directeur pour mise à la porte.

Lors de la présentation commune de ces trois scènes les interventions furent très nombreuses et surtout lors des présentations du premier et du deuxième thèmes, nous eûmes droit à un mâle oppresseur, bien difficile à vaincre !

Pour compléter l'information sur les techniques du théâtre de l'opprimé quatre personnes avaient préparé un petit-théâtre-invisible-surprise sur fumeurs et non-fumeurs à l'intérieur du groupe : ça a marché comme sur des roulettes !

A la suite de ces trois jours de stage le groupe dans sa grande majorité a décidé de continuer de fonctionner et s'est donné un premier objectif : faire quelque chose pendant la période anti-impérialiste organisée fin février début mars 1979.

## Réunions de travail hebdomadaire

1. *Travail en images sur l'impérialisme* et ses formes mais grosses difficultés à transformer ces images en scènes de théâtre-forum.

Problème aussi par rapport à un public qu'on ne connaissait pas à l'avance mais qu'on soupçonnait devoir être : « militanto-intellectuello-gaucha ».

2. *Trois petits groupes préparent des scènes sur les thèmes suivants :*

La hausse des prix.

Le chômage dans une usine.

La normalisation dans la famille.

Présentation commune de ces trois projets, choix par le groupe du thème du chômage en liaison avec la restructuration.

Cinq séances de travail ont suivies avant la présentation publique.

3. *La « pièce » :*

Chaîne de montage dans une petite usine employant des femmes et des immigrés avec un contre-maître chien de garde, raciste bien entendu !

— Visite du directeur accompagné d'un acheteur. Conversation réduite à des bla-bla-bla-bla, seuls des mots comme restructuration, économies, rentabilité, licenciements et accord sont compréhensibles.

— Le directeur appelle le contremaître, ils établissent une liste de licenciés comprenant la syndicaliste, une femme, deux immigrés.

— Convocation individuelle des licenciés au bureau.

— Les non-convoqués attendent les autres à l'arrêt du bus.

— Dans le bureau, discours différent du patron selon la personne à laquelle il s'adresse.

— Les convoqués rejoignent les autres et disent qu'ils sont licenciés : refus de solidarité.

— Retour de trois licenciés dans leur famille, jeu alternatif et semblable des trois groupes (le couple d'immigrés parlant en arabe) accablement de tous.

4. *Le grand soir ou le show :*

Présentation le jeudi 1<sup>er</sup> mars le soir. Public nombreux (entre 150 et 200 personnes) et varié. On n'attendait pas tant de monde : on avait la trouille !

La publicité avait été bien faite et surtout la présence d'Augusto Boal avait été annoncée. Il nous avait annoncé la veille qu'il ne viendrait pas, heureusement Margie vint, nous avions besoin d'un œil extérieur et d'une aide. A ce sujet nous n'avons pas été compris. C'est dur d'être grands tous seuls alors qu'on patauge et qu'on veut faire des choses !

La séance a commencé par trois exercices collectifs :

- La chaîne qui s'emmêle et se démêle ;
- Le miroir ;
- Le mille-pattes avec la chaise.

Peu de refus de participation cependant quelques personnes ont « fui » aussitôt. Première présentation du théâtre-forum, indications sur le déroulement et les moyens d'intervention des spectateurs par le Joker de service (Sarah).

Deuxième présentation : interventions rapides de spectateurs : remplacement d'un travailleur immigré insulté par le contremaître. (Ici problème : le travailleur immigré a été remplacé par un jeune français très virulent, ce qui a déplacé le problème.)

- remplacement du contremaître ;
- remplacement de la syndicaliste molle par un vrai syndicaliste dur.

Ce changement a paru « magique » à une partie de la salle = problème pour le joker qui demanda si les ouvriers qui étaient dans la salle pensaient qu'il s'agissait d'un miracle : réponse des ouvriers cette attitude n'est pas « magique ». Mais ici, erreur du joker qui, connaissant l'intervenant-acteur montra qu'il avait raison. Il nous paraît maintenant nécessaire que le joker ne montre jamais qu'il connaît tel ou tel intervenant-acteur.

Remplacement d'une femme licenciée d'abord par une femme refusant l'attitude méprisante du contremaître mais montrant certaines réticences à aller plus loin, puis par une femme « libérée » qui écarte les problèmes familiaux pour participer à l'action syndicale. Certains spectateurs disent « magique », mais la personne insiste pour montrer qu'elle peut se libérer ce qui entraîne à passer aux scènes familiales, d'où à un autre type d'oppression.

Fallait-il changer l'oppression ? Oui puisque à partir de ce moment-là les interventions furent plus nombreuses.

Une dizaine d'intervenants se succédèrent mais la situation s'enlisant dans une discussion, nous décidâmes d'arrêter la séance. (D'autant qu'il commençait à se faire tard !)

#### *Bilan de cette expérience*

Les gens du public ont été surpris par cette forme de théâtre et tous ont trouvé ça très chouette !

Cependant certains n'ont pas apprécié les exercices collectifs antérieurs (manipulations fascisantes, secte...).

- Les erreurs commises : discussion avec les spectateurs à la fin sur le théâtre-forum au lieu de les laisser partir remontés à bloc.
- Hésitations du Joker qui ne savait pas toujours quoi faire en face du désir de certains intervenants de jouer à tout prix.
- L'essoufflement de la théâtralisation surtout lors des scènes familiales.

Le groupe continue à fonctionner certains sont partis d'autres arrivent mais nous restons toujours quinze et vingt.

Nous ressentons le besoin de travailler davantage sur plein de niveaux : exercices, théâtralisation, interventions, rôle du joker, choix du thème des scènes... Bref, TOUT !

Pour cela nous attendons beaucoup d'un travail avec le groupe de Paris qui ne soit pas seulement un échange d'expériences mais un regard critique et constructif au moment où se passent les choses. On pense utiliser un jour ou l'autre le système de la vidéo.

A l'heure actuelle notre objectif est l'animation par théâtre-forum d'un moment de la fête locale de la C.F.D.T. qui aura lieu au mois de juin et nous préparons également des scènes de théâtre invisible.

## De « Schlumpf »... à Boal, à Strasbourg

*Les techniques du théâtre de l'opprimé (théâtre-image et théâtre forum) suscitent un vif intérêt à Strasbourg. Il y a même une convergence étonnante entre les possibilités nouvelles qu'elles offrent et les attentes de milieux aussi différents que des groupes militants et une troupe de jeune théâtre professionnel.*

*Voici en quelques mots ce qui est en train de se faire ou se fera à l'échelon local.*

**Le théâtre-image et le théâtre-forum, comme moyens d'enquête préalable à la construction d'un spectacle.**

Depuis l'*Affaire Schlumpf*, spectacle sur la liquidation des usines textiles des frères Schlumpf, la jeune troupe du Bulican Rosineur mène sa recherche sur les différents moyens d'associer plus étroitement le public à l'élaboration de ses spectacles.

Dans cette perspective, la construction de notre prochain spectacle — qui aura pour thème LA FAMILLE — utilisera dans un premier temps le théâtre-image, puis le théâtre-forum pour questionner le public sur ce qu'il dit de cette « famille ».

A la fin des représentations du spectacle que nous tournons actuellement (*Ces choses gaies qui cachent les choses tristes*) nous demandons aux spectateurs qui sont intéressés par le fait de participer à la préparation de notre prochain spectacle de se faire connaître. Nous avons fait, avec une vingtaine de ces personnes, une première soirée de théâtre — image où nous nous étions donné comme but de les questionner sur la façon dont ils ont vécu ou vivent leur propre famille.

Une autre séance de théâtre-image, toujours sur le thème de la famille a eu lieu dans un cadre tout à fait différent. Il s'agissait d'une fête de soutien aux habitants d'un immeuble qui luttent contre les expulsions dans le quartier populaire de la Krutenau. Nous avons intégré ce moment à notre spectacle de cette manière : nous avons préparé quelques images « gaies » de la famille telle que les magazines et les affiches publicitaires nous la montrent. Nous voulions proposer aux gens du quartier de sculpter les images sinon « tristes », du moins plus réalistes, plus vraisemblables de la famille telle qu'ils la vivent dans leur quartier.

Notre projet n'était peut-être pas en soi si mauvais, mais la réalité s'est chargée de nous rappeler que les techniques du théâtre de l'opprimé supposent un minimum de connaissance et de réflexion sur le quartier et la population à laquelle on s'adresse. Les familles de ce quartier ont manifesté leur réalité beaucoup plus nettement que nous ne nous y attendions. En effet, les familles de la Krutenau sont dans leur majorité des familles aux nombreux enfants et tous

ces enfants étaient là et ils se sont bien sûr emparé du théâtre-image, prenant d'assaut la scène du foyer où nous voulions faire sagement se succéder les images. Après quelques timides essais de quelques-uns d'entre eux, les adultes se sont laissés totalement évincer. Les enfants nous ont montré leur famille telle qu'ils la voient (avec beaucoup de bagarres entre enfants), telle qu'ils la rêvent (avec des frères et sœurs qui s'embrassent, des parents qui jouent à saute-mouton pendant que les enfants se moquent d'eux) ou telle qu'ils la ressentent, avec des images beaucoup plus énigmatiques comme celle de ce père figé au garde-à-vous pendant qu'à ses pieds, à genoux, la mère et la fille attendent et réfléchissent.

Nous comptons multiplier au maximum ces soirées en cherchant à chaque fois à nous adresser à un « échantillon » précis de la population, par le biais des associations (associations familiales, clubs du troisième âge, sections syndicales, etc.) ou à des catégories professionnelles en contact avec les familles (assistantes sociales, puéricultrices, etc.).

Tout ceci devrait déboucher en juin, sur un théâtre-forum que nous présenterions aux personnes qui auront participé aux soirées de théâtre-image.

### **Le théâtre-image, le théâtre forum et les groupes militants**

Actuellement des femmes travaillent ensemble pour présenter fin avril un théâtre-forum dans le cadre de cinq soirées sur l'avortement qui doivent avoir lieu dans les différents quartiers de la ville.

Dans ce cadre militant, la situation est tout à fait autre que lors d'un stage ou dans un groupe théâtre. Les femmes (qui viennent après leur journée de travail) exigent une grande efficacité de la méthode de travail. Elles ont peu de temps à consacrer à cette tâche. Nous disposerons en tout de cinq soirées de trois heures. Mais il s'agit d'un groupe homogène et elles savent déjà très bien ce qu'elles veulent prouver.

Au cours d'une première soirée nous avons fait quelques jeux de prise de contact, puis l'exercice de la marionnette. Puis nous avons sculpté des images de la femme, des causes d'avortement, des rapports entre la femme qui veut/doit avorter et de l'homme, etc. Nous sommes très rapidement parvenues à faire l'unité sur les images à retenir. Nous avons placé l'image du début de l'action puis celle de la fin, puis les « claps » et le ralenti nous ont permis de trouver les images intermédiaires.

A la fin de cette première séance, nous étions toutes étonnées du chemin parcouru. Nous avons remarqué que le fait de sculpter des images au lieu de décrire avec des mots des situations possibles, nous permettait de faire très rapidement l'accord sur des thèmes ou des actions et d'échapper aux « tu ne m'as pas compris, ce n'est pas ce que je voulais dire, etc. ».

# Expériences avec le théâtre-forum en Belgique

## 1. « Het Trojaanse Paard »

(Partout nous voulons faire du théâtre, même au théâtre)

« Het Trojaanse Paard » a débuté comme groupe de théâtre politique pendant l'été de 1970. Le groupe est d'origine anversoise (belge), dans la partie flamande du pays.

Au début « Het Trojaanse Paard » était constitué pour une partie de professionnels, qui ne voyaient plus de perspectives dans le théâtre bourgeois officiel et, selon eux, complètement figé et pour une partie de jeunes travailleurs et étudiants, qui voulaient via le théâtre donner expression à leur contestation. Het « HTP » a alors fonctionné pendant 6 ans exclusivement comme groupe d'amateurs.

Depuis le début, le « GTP » s'est toujours placé du côté des groupes opprimés et appuyait résolument les travailleurs dans leur lutte contre les relations inhumaines créées et maintenues en vie par la société capitaliste. Ceci a été exprimé d'une part dans des pièces de théâtre analysant divers sujets actuels et d'autre part dans des pièces plus courtes, type agit-prop, à l'occasion de certaines grèves ou actions.

En outre les techniques de Boal constituent un nouveau volet pour faire du théâtre pour les opprimés.

En 1976, le groupe a modifié sa structure et a créé à côté du groupe d'amateurs existant un groupe professionnel. Ceci avait ses avantages mais également ses désavantages. On pouvait ainsi consacrer plus de temps à rechercher des solutions aux contradictions entre la forme et le contenu, éléments artistiques et politiques, une culture qui s'ancrait directement sur la lutte et des pièces de théâtre plus indirectes.

La confrontation avec les techniques de Boal a renforcé ces discussions et signifiait un pas en avant en ce qui concerne les solutions. Les techniques Boal s'avéraient également être une méthode adéquate, utile à transmettre à des groupes de gens qui voulaient utiliser le médium théâtre pour donner expression à leur lutte. Ceci constitue également pour le « HTP » une de ses tâches en tant que groupe de théâtre politique.

Le « HTP », en collaboration avec Dominique Valentin (ex-Théâtre du Soleil) a fait récemment une pièce de théâtre, contenant encore d'autres aspects (notamment la contradiction forme-contenu, la recherche de personnages très forts et d'une dramaturgie adaptée).

C'est à partir de ces différents points de vue que le « HTP » veut à l'avenir continuer à faire du théâtre, qui traduit les sentiments et appuie la lutte des travailleurs et des groupes opprimés dans cette société, et ce en collaborant de plus en plus avec son public toujours croissant.

## 2. Historique

En janvier 1978, nous avons lu ensemble *Théâtre de l'opprimé* de Augusto Boal. Ceci a suscité chez nous pas mal de questions, notamment en ce qui concerne « le fonctionnement catharsique » et les effets du théâtre politique que nous présentions. Nous n'avions pas encore une vue très claire sur la façon dont nous devions nous y prendre dans la pratique. Ce n'est qu'en lisant *Jeux pour acteurs et non-acteurs* et notamment les expériences en Europe, que nous avons entrevu les réelles possibilités de ce théâtre des opprimés avec ses techniques spécifiques.

Puis tout est allé très vite. Au lieu de commencer de façon structurée avec les 200 exercices, nous avons voulu immédiatement faire dans la pratique une expérience avec le théâtre-forum, et ce à l'occasion de l'animation que nous avions promise pour le 5<sup>e</sup> anniversaire du Centre Informatif Culturel « King-Kong » à Anvers. Le titre de la pièce était *Un jour dans la vie de Martha Koenen*. Le thème de la pièce était la double oppression de la femme travailleuse. Pour la texture de l'histoire, nous nous sommes basés sur *200 jeux pour acteurs et non-acteurs* (« leader au travail, esclave à la maison ») p. 46. La pièce est surtout le produit d'improvisations et de textes que nous avons écrits nous-mêmes. Dans la première scène une infirmière s'oppose pour des raisons de principe à effectuer certains actes qui doivent légalement être exécutés par des médecins. (Une situation réelle qui, il y a trois ans, a suscité dans tout le pays des actions et des grèves.) Concrètement, elle refuse de faire une piqûre intraveineuse. Une de ses collègues cède sous la pression d'un médecin et fait la piqûre à sa place. Pendant la deuxième scène, la femme essaie de convaincre ses deux autres collègues pour entamer une action ensemble. Et elle y serait parvenu, mais voilà que subitement son mari entre en scène. Il vient, comme chaque jour, la chercher au boulot. Dans la troisième scène, mari et femme vont en voiture chercher leur enfant à la crèche, puis rentrent à la maison. La quatrième scène se déroule à la maison où la femme doit trimer pour le bébé, le repas, la lessive, tandis que le mari et sa mère se laissent servir.

Notre crainte initiale, à savoir qu'il serait difficile pour le public d'intervenir, s'est avérée non fondée. La présentation durait jusqu'à deux heures du matin et suscitait des discussions animées jusqu'au petit matin et se poursuivant des jours durant.

Les réactions du public et de la critique étaient pour la majorité positives et ce qui pour nous était initialement une expérience restreinte, a été sujet de demandes de la part de différentes organisations, de sorte que, jusqu'à ce jour, nous l'avons joué 33 fois.

## 3. Groupe de public et modifications

Du fait que cette expérience a été vendue comme une production normale, le problème du groupe de public s'est posé. Nous nous posons d'ailleurs la question si une même pièce peut être jouée un si grand nombre de fois. C'est pourquoi nous envisageons la possibilité de faire à l'avenir autour d'une seule problématique différentes pièces. Nous avons donc joué 33 fois.

# ALORS TU SIGNES?

moi, je fais partie du groupe-théâtre de l'icem 57



c'est vraiment extra-vingt rats



dans la grande sé...  
le... il...  
Sennants...  
us 5...  
non-ensei-  
gnants

Mais... et la pédagogie alors...?



vous semblez ignorer les vertus de la formation...



des gens élaborent entre eux des techniques de formation qu'ils expérimentent pour mieux les appliquer ensuite



oui, mais je vois que tirent pas mal du livre de Béal pour acteurs et non et de J.P. Ryngaert d'expression dramatique en milieu scolaire...  
Cécile Fernand N...  
aspéro



Monsieur! Un groupe qui ne s'ouvre pas, est condamné à une mort certaine! Qui plus est, par notre propre expérimentation de ces techniques, nous développons notre distance critique!

oui, peut-être... Mais faudrait se croiser un spécialiste, car le thé...  
Atre...



Je ne parlais pas de théâtre! Laissons les spécialistes! Je causerai de techniques qui permettent de communiquer autrement que par la sacro-sainte parole



vous remettez en cause l'oral?



Monsieur! vous savez aussi bien que moi que l'inégalité va se nichier jusqu'au langage! Or nous prôtons une pédagogie de la réussite! L'expression dramatique permet justement d'éviter les situations d'échec... Alors, vous signez?...



encore un qui signe sa démission de spécialiste listeuh-pédagogue-théâtre pour venir au groupe. Ça marche les affaires, caca, haia! ouia! bye!



JULIEN

5 fois des présentations que nous avons nous-mêmes organisées pour un public mixte, mais où il y avait une majorité de femmes.

5 × pour des écoles (16 à 18 ans) mixtes.

10 × pour des organisations féministes (surtout des femmes déjà conscientes).

9 × pour des organisations d'adultes (public mixte).

1 × pour un club de jeunes (mixte).

1 × pour la commission femmes du syndicat (C.G.S.P.-Centrale Générale des Services Publics).

1 × à une journée femmes.

1 × à un cycle de formation pour des femmes ménagères.

Très vite nous avons constaté que le nombre idéal de participants était de 60 à 100 ; que la majorité des participants devaient se trouver dans une même situation d'opprimé que le protagoniste.

Les modifications apportées dépendent très fort du groupe de public. Les jeunes (16 à 18 ans) essaient à tout prix à maintenir la relation entre le mari et la femme. Les plus âgés par contre la mettent plus vite en cause. Quand nous jouions devant un public très prolétaire, nous recevions des réactions très explosives (violence physique) et des solutions extrêmement radicales (divorces).

Ce qu'il faut également souligner c'est qu'un groupe de public féministe connaît avec cette pièce — qui était en fait écrite pour des femmes qui ne se sont pas encore conscientes de leur situation — énormément de difficultés à modifier la situation à la maison telle qu'elle est présentée. Ces femmes intervenaient surtout dans la situation au travail, et l'action des infirmières en général était bien organisée, contrairement à d'autres groupes de public. Mais la situation à la maison semble être pour *tout le monde* un grand problème.

#### 4. Un rôle répressif dans le théâtre-forum

Le rôle répressif dans une pièce de théâtre de forum est bien sûr créé en fonction du type d'oppression que nous voulons exposer sur la scène. Pour situer le mari de Martha dans la pièce, nous avons réuni tous les aspects négatifs découlant de la société d'hommes dans ce personnage. Il est autoritaire, brutal, il s'occupe très peu de son enfant, il ne s'intéresse presque pas au travail de sa femme, lit son journal ou regarde la TV, pendant qu'elle fait son ménage après avoir travaillé aussi toute une journée. L'ébauche d'un tel personnage n'a pas donné tellement de difficultés, pour différentes raisons d'ailleurs : le fait que je suis moi-même un homme, que l'année dernière nous avons mené pas mal de discussions dans le groupe sur le féminisme et que j'avais également quelques exemples en tête d'hommes qui vivent avec une grande conviction et de façon évidente leur rôle en tant qu'homme.

Le public reconnaissait en général ce type de personnage et souvent par après des femmes nous ont dit qu'elles ne pouvaient s'empêcher d'intervenir comme si elles avaient vécu elles-mêmes ces situations.

Plus il y avait de confrontations avec le public, plus le personnage du « mari » se complétait et commençait à mener une propre

existence. Même moi j'étais souvent étonné des choses qu'il disait et des attitudes qu'il adoptait et tout son comportement restait toujours dans la même ligne. Un homme qui ne désarme jamais, qui essaie de maintenir ses privilèges. Quand on veut porter atteinte à ses privilèges ou à sa personne, il va même jusqu'à utiliser sa force physique, il gueule, il intimide, il se met à frapper. Quand les arguments pour le convaincre se développent, sa réaction devient paternaliste et il avance un grand nombre de clichés et de préjugés et utilise à cet effet sa mère qui est chez eux en visite comme exemple de la ménagère idéale qui sait très bien où est sa place. Jouer et par après — pendant l'intervention du public — improviser un tel personnage répressif n'est toutefois pas toujours aussi facile. Quand on se jette avec toute sa personne dans un rôle tellement répressif, une des premières expériences (plutôt pénible d'ailleurs) est que ce n'est pas si difficile en fait de se déplacer dans un tel personnage, et ce qui est plus, c'est qu'on commence à ressentir un certain plaisir à le jouer. Les premières représentations étaient pour moi très difficiles du point de vue émotionnel. Il est évident qu'un personnage si répressif, à condition d'être joué avec conviction, suscite des sentiments de répugnance, de colère et de révolte, ce qui d'ailleurs est un des objectifs du jeu.

Mais aussi quand l'expérience est terminée, on entend souvent de la part du public des réactions telles que « Eh bien, il faut du toupet pour l'exposer comme ça en tant qu'homme ! » et « Impossible que tout ça soit joué ». Ce qui n'est pas toujours aussi facile à digérer. J'ai pu continuer à jouer ce personnage avec conviction essentiellement pour deux raisons. D'abord parce que, à mon avis, pour que l'expérience puisse réussir, la répression doit être présentée de façon claire et reconnaissable dans toute sa dureté. Une deuxième raison est celle dont parle également Boal dans son livre « 200 jeux pour acteurs et non-acteurs », notamment que quelqu'un n'est pas bon ou mauvais parce qu'il est capable d'être bon ou mauvais, mais tout simplement parce qu'il fait un choix pour un personnage déterminé. Même si ce choix peut être déterminé par différents facteurs (éducation, position sociale, etc.), ça reste un choix personnel.

Après avoir vécu cette expérience 15 à 20 fois, un autre facteur commence à jouer. On commence à prévoir certaines choses. Même si chaque expérience est différente, on constate quand même certaines « constantes » dans les interventions du public.

Au fur et à mesure qu'on commence à les connaître, on est tenté de répondre par des stéréotypes. En soi ce n'est pas grave — c'est aussi le cas dans la vie quotidienne —, mais le problème c'est qu'un autre mécanisme entre en jeu, à savoir une certaine forme d'autocensure. Pendant l'improvisation, on devient, de plus en plus réticents vis-à-vis « d'arguments faciles », on évite d'esbroufer ceux qui interviennent (en paroles et en actes) par des arguments qu'on a déjà utilisés différentes fois comme acteur et dont on commence à connaître les effets. Même si le personnage a lui-même produit ses arguments et ses attitudes lors d'improvisations antérieures, cela devient difficile de les reproduire.

Je pense que cette sorte d'hésitation pendant le jeu donne lieu à une forme de « mécanisation », qui est ressentie par le public et qui

nuit aux effets du jeu. Je crois que le moment est venu de laisser reposer ce rôle ou de changer de rôle avec un autre personnage de la pièce.

Une question importante que l'on pose souvent est : quand et pourquoi à un certain moment un tel personnage abandonne-t-il son attitude répressive ? Une question à laquelle il est difficile de répondre. Il est rare que le personnage lui-même abandonne cette attitude répressive. Et les quelques fois que je l'ai fait, c'était parce que je sentais que quelque chose n'allait pas. En général c'était parce que la pièce avait à peine été modifiée ou parce que la « pression » sur le mari était insuffisante. Mais dans la plupart des cas j'ai dû conclure ensuite que c'était dû à d'autres facteurs qu'à l'expérience elle-même (trop de monde, un groupe de public peu adéquat pour cette expérience, une certaine fatigue physique ou psychique, etc.).

En général pourtant, les interventions du public obligent le « mari » à abandonner progressivement son attitude répressive. Le mari devient de moins en moins sûr de lui-même du fait que ceux qui remplacent le protagoniste avancent différents arguments et expriment des émotions qu'ils ressentent réellement. Son assurance est en effet essentiellement construite sur l'idée, tout à fait fautive d'ailleurs, que sa situation privilégiée est « normale » et acquise.

Le rôle des personnages répressifs a suscité pas mal de discussions au sein du groupe et avec le public. Différentes remarques allaient dans le sens que la répression ne pouvait être vaincue fondamentalement.

Au sein du groupe on s'est demandé si après le jeu le public n'était pas plus démoralisé pour continuer le combat, au lieu d'être encouragé, ce qui est quand même l'objectif du jeu.

Nous croyons que c'est surtout dû au fait que nous n'avons jamais réussi à élaborer complètement un modèle d'action ensemble avec le public.

L'acteur qui joue le rôle répressif reste néanmoins confronté à un problème : quand et comment faut-il abandonner son attitude répressive ? Quels sont les arguments et les attitudes qui réussissent à vaincre la répression et pourquoi n'est-ce pas le cas pour d'autres arguments ? La victoire semble le plus évident quand celui qui remplace le protagoniste met les acteurs répressifs devant des faits accomplis. Certains arguments peuvent être objectivement exacts, mais ça ne signifie aucunement qu'ils sont pour cela valables pour faire changer un personnage répressif d'attitude. Ceci crée souvent pour l'acteur répressif une situation schizoïde. Il doit rejeter, déformer et ridiculiser des arguments, tout comme dans la réalité, avec lesquels il est personnellement d'accord.

## 5. Après-discussion

Nous avons constaté que l'après-discussion s'entamait spontanément du fait que pendant le jeu le public était impliqué émotionnellement. Le public veut discuter de la problématique et de l'expérience en tant que telle. Pendant l'après-discussion nous apprenons souvent que certaines femmes n'osaient pas intervenir ; ainsi elles

ont quand même l'occasion de donner leur avis pendant la discussion. Nous remarquons aussi que ces discussions-ci sont beaucoup plus pertinentes que les discussions après nos pièces de théâtre. Probablement parce que la salle a pu intervenir pendant toute la soirée, parce que les « ah ! » et les « oh ! », les rires, les cris et le jeu commun du public et des acteurs ont créé une atmosphère détendue et un lien avec les acteurs. Ceci contrairement aux spectacles classiques, où un groupe d'acteurs présente une analyse d'une problématique déterminée et permet d'en discuter par après. Il s'avère aussi que ceux qui sont intervenus, ont vécu en général la problématique d'une autre façon.

Quand il y a des hommes présents dans la salle pour la pièce sur la problématique des femmes, nous devons toujours veiller à ce que la discussion soit menée par et sur les femmes. Nous-mêmes nous apprenons beaucoup de notre public. Boal le dit lui-même : « Tout le monde sait jouer, même les acteurs. » Non seulement en ce qui concerne la façon de jouer, mais aussi sur la problématique femmes. Des centaines d'enquêtes n'auraient jamais pu nous donner autant d'informations que celles que nous avons pu recueillir pendant ces discussions.

## 6. Autres expériences avec le théâtre-forum

Outre la pièce sur la double oppression de la femme travailleuse, nous avons traité trois autres sujets avec le théâtre-forum et donné deux initiations aux techniques de Boal.

### a) *L'oppression des dockers*

Immédiatement après la première pièce de forum et impressionnés par le résultat, nous avons décidé (à l'occasion de la fête du 1<sup>er</sup> mai et à la demande du « OHK », le comité indépendant des dockers d'Anvers) de faire une pièce sur la sécurité dans le port d'Anvers. Ce sujet a été fixé après une enquête et en collaboration avec les dockers. Nous l'avons joué une fois le 1<sup>er</sup> mai 1978.

### b) *L'oppression des jeunes*

Le groupe des amateurs du « HTP » travaille à une pièce sur la problématique des jeunes. Le premier problème auquel nous étions confrontés était la différence d'âge entre nous et le public que nous voulions atteindre. En intégrant des jeunes dans le groupe nous avons pu faire une pièce avec comme point de départ « Rentrer trop tard à la maison ». La pièce se présente comme suit : le protagoniste rentre trop tard à la maison après une soirée de sortie, et ce en dépit des avertissements de ses parents. Ses parents et sa grand-mère, qui habite chez elle, se fâchent. Ni son frère, ni son copain ne se montrent solidaires avec elle. Les possibilités de modifications se trouvent donc surtout au niveau du frère, du copain et de la grand-mère. Tous les quatre ils se trouvent dans la même situation de dépendance.

Nous avons présenté cette pièce pour la première fois début mai.



### c) *L'oppression du lycéen*

La problématique de l'enseignement est si actuelle pour le moment en Belgique, que nous estimons qu'il était nécessaire de faire une pièce sur l'oppression des jeunes dans le système scolaire. Après quelques expériences, nous savons plus qu'il n'y a jamais combien c'était urgent et nécessaire. Notre expérience était axée sur la solidarité entre les lycéens dans leur action contre leur oppression. La différence d'âge jouait ici également un rôle et nous avons pris des interviews, participé à des leçons et travaillé ensemble avec les lycéens. Le protagoniste fixe une affiche au mur de la classe, sans qu'elle soit signée par le directeur. Vu que ceci est en contradiction avec le règlement de l'école, le professeur conservateur exige que le protagoniste se rende chez le directeur.

Deux autres lycéens et un professeur progressiste offrent une possibilité d'ouverture et de solidarité.

Le problème qui se pose ici quand nous jouons cette pièce dans les écoles, c'est que nous devons demander aux professeurs, les oppresseurs, de quitter la salle, ce qui n'est pas toujours à leur goût.

### d) *Initiation d'autres groupes aux techniques*

Le 27 et le 28 janvier 1979, le Bureau de Formation des jeunes (Bestuur voor jeugdvorming) organisait un week-end d'impulsion pour les membres des clubs de jeunes. On avait demandé au « HTP » de diriger le groupe de travail « théâtre ». Nous avons ainsi introduit la méthode du théâtre de l'opprimé dans le travail des clubs de jeunes. Nous avons travaillé avec un groupe de 12 personnes qui étaient venues avec l'intention de s'occuper de théâtre d'action ou, comme ils l'exprimaient eux-mêmes, de théâtre avec lequel ils pouvaient faire quelque chose dans la situation de leur club de jeunes. Les délais dont nous disposions ne nous permettaient pas de réaliser un entraînement bien préparé. Pourtant nous avons maintenu notre objectif de réaliser ensemble une pièce de théâtre-forum. Nous avons donné aussi bien des informations techniques que des exercices. Et l'enregistrement vidéo de l'émission télévisée du 15 novembre 1978, où Boal lui-même présente et illustre son théâtre de l'opprimé, nous a aidés dans notre explication et a suscité un grand enthousiasme. Le scepticisme qui régnait au début (les week-ends précédents, le groupe de travail « théâtre » avait complètement disparu dans le brouillard) a vite dû céder la place à un grand enthousiasme.

A la fin du week-end, deux petites pièces ont été présentées selon la méthode du théâtre-forum, dont la problématique était directement liée à la situation au sein des clubs de jeunes. Ce n'était certes pas des pièces élaborées en détail, mais elles étaient quand même suffisamment claires pour les convaincre d'utiliser cette méthode dans leur travail. Ils sont arrivés progressivement à la constatation que les exercices préparatoires étaient extrêmement importants pour pouvoir travailler de façon optimale. Un projet pour un travail de plus longue durée a été proposé et un rapport

écrit du week-end devrait servir à poursuivre le travail dans leur propre milieu.

Le 29 mars 1979, nous avons essayé une deuxième fois d'initier d'autres gens aux techniques du théâtre de l'opprimé, et ce à la demande d'un certain nombre de groupes de travail pour jeunes travailleurs de différents clubs de jeunes Anversoises. 16 jeunes travailleurs de 17 à 19 ans y ont participé. Bien que nous n'ayons travaillé qu'un jour (3 jours est, à notre avis, le minimum absolu), nous avons quand même pu faire une ébauche de deux scènes au moyen d'improvisations et nous avons décidé de poursuivre le travail une fois par semaine jusqu'à ce que la pièce soit terminée et puisse être jouée dans différents clubs de jeunes. Le fait d'avoir atteint si vite un résultat a suscité beaucoup d'enthousiasme. Une fois de plus il s'avérait que la sensibilisation et les exercices préalables étaient nécessaires pour pouvoir improviser de façon sensée. Différents groupes et organisations nous ont demandé des informations et une collaboration, ce qui prouve que beaucoup de gens ressentent le besoin de et s'intéressent à être initiés aux techniques du théâtre de l'opprimé. Ces demandes venaient de clubs de jeunes, d'écoles sociales, d'animateurs. Une traduction de *200 jeux pour acteurs et non-acteurs* s'impose par conséquent.

### CONCLUSION

Nous n'avons aucun doute sur les effets réels de cette expérience. Les spectateurs sont engagés de façon si émotionnelle pendant le jeu qu'après ils ne peuvent l'oublier de si tôt. Beaucoup de spectateurs nous ont dit que cela avait chez eux suscité pas mal de choses, ce qui n'était pas seulement dû au sujet, mais aussi au jeu lui-même. Nous nous rappellerons toujours ce jeune homme, qui quittait la scène en pleurant parce qu'il était tellement impressionné de ressentir réellement, en jouant la femme, ce que signifiait cette oppression.

Et ne sous-estimons pas la prise de conscience qui naît spontanément. Quand, par exemple, dans la pièce sur les femmes, un homme remplace la femme, chaque spectateur constate qu'il y a effectivement une différence, non seulement physiquement, mais aussi dans la façon de parler, dans les solutions avancées. Le fait que le type se fasse siffler unanimement par les femmes dans la salle, en dit suffisamment. Nous en sommes en tout cas convaincus que si le théâtre de forum connaissait une extension comme jeu de combat, l'effet en augmenterait. C'est aussi à ça que nous travaillons. Comme groupe de théâtre ambulancier, nous n'avons malheureusement pas la possibilité de faire avec le public des exercices préparatoires. C'est dommage car nous savons que si nous pouvions travailler de cette façon, nous pourrions avoir pour ce groupe de public une approche plus exacte de leurs problèmes spécifiques. Le problème se pose souvent qu'au début de la présentation nous sommes pour eux, et eux pour nous, des inconnus. Nous considérons ce type de théâtre comme un complément sensé de notre travail comme groupe de théâtre politique. Nous ne voulons pas seulement donner au théâtre une nouvelle forme, mais nous voulons aussi que les gens reprennent le théâtre en mains et l'utilisent pour s'exprimer et pour mener leur propre lutte.

10 janvier 1979

## Les rencontres invisibles de Liège

Ce qui s'est passé à Liège a, pour moi, été un cas exemplaire. Parce qu'il y a eu tant de péripéties, tant d'imprévus, tant de sujets, tant de thèmes et de problèmes délicats, et puis tant de discussions, tant d'interlocuteurs, bref un tel enchevêtrement de réflexions que, finalement nous en sommes ressortis plus lucides et plus conscients de ce que peut être le théâtre, de sa fonction, de ses limites, et de ses dangers.

J'ai commencé à faire du « théâtre invisible » en Argentine, en 1971. Et jusqu'à aujourd'hui — après tant d'années et tant de pays — je n'avais jamais participé à une expérience aussi féconde que celle de Liège, en Belgique en octobre 1978.

Je commencerai par le début, en racontant les faits chronologiquement.

Donc : Anne Martynow et Bruno Ducoli m'invitèrent à faire un de mes stages sur le « théâtre de l'opprimé », d'abord à Bruxelles puis à Liège. Il y eut environ 40 participants : belges, marocains, tunisiens, italiens, français et autres nationalités. Des hommes et des femmes d'âges variables, entre 18 et 50 ans. Habituellement dans ces stages, nous faisons les trois premiers jours un travail interne, de groupe, avec des exercices, des jeux, des discussions sur les différentes formes de « théâtre de l'opprimé ». Le quatrième jour, normalement, nous faisons quelques expériences de théâtre invisible dans les lieux publics (restaurants, supermarchés, trains, rues — peu importe — le tout dépend des thèmes choisis) et finalement le stage se termine par un spectacle public de « théâtre-forum », avec la participation active des spectateurs.

Ainsi fut fait pour les trois premiers jours à Bruxelles. Puis nous passâmes à Liège et nous préparâmes un seul spectacle de théâtre invisible.

Il se déroula de la façon suivante :

**1<sup>re</sup> action :** Une dizaine d'acteurs entre dans un supermarché et se met à acheter.

**2<sup>e</sup> action :** François, le protagoniste, fait la queue avec son chariot : du pain, du lait, de la margarine, des œufs — rien que des choses indispensables — pas d'extras. Les neuf autres acteurs entrent dans les files voisines et attendent le moment de passer à la caisse.

**3<sup>e</sup> action :** François arrive à la caisse. Avant que la caissière n'enregistre les prix des marchandises, François prévient qu'il a besoin de ce qu'il a pris, mais qu'il n'a pas d'argent pour payer. Il explique qu'il est au « chômage », qu'il a passé plusieurs heures de la journée à chercher un emploi, qu'il est disposé à accepter n'importe quel travail, mais qu'il y a 600 000 chômeurs en Belgique, et que par conséquent ce n'est pas facile de trouver du travail. La caissière

répond que ce n'est pas son problème, ni son rôle, qu'elle est là uniquement pour faire payer les achats. François répond qu'il désire payer, et lui aurait été très facile de voler, mais qu'il désire payer, qu'il veut mettre son point d'honneur à payer...

— « Comment, si vous n'avez pas d'argent ? »

— « Faisons ainsi : vous me dites combien coûte tout ce dont j'ai besoin, et je travaillerai immédiatement dans ce supermarché le nombre d'heures nécessaires pour payer cette marchandise. C'est simple : je propose de payer non en argent mais en louant ma force de travail... »

La caissière, affolée, expliqua qu'il était difficile de passer sur la calculatrice les heures de travail correspondantes. Et conclut qu'elle ne pouvait qu'accepter le processus normal et courant : acheter-payer.

**4<sup>e</sup> action :** Intervention des autres acteurs, chacun dans son personnage. L'un d'entre eux (Anne) proteste contre François qu'elle accuse de vagabondage.

— « Tous ceux qui cherchent du travail finissent par trouver... celui qui ne travaille pas, c'est qu'il ne le veut pas ! »

— « Dans quoi travaillez-vous, madame ? »

— « Je travaille à la maison, mon mari est gérant dans une entreprise... »

— « Ah... »

Un autre acteur annonce que lui aussi est chômeur et qu'il admire le courage qu'à François de dire qu'il n'a pas d'argent, que c'est la faute du système économique belge, non la sienne propre, puisqu'il ne refuse pas le travail, au contraire il en cherche, inutilement. Un autre acteur propose à François d'aller chercher du travail dans une autre ville. Ici, dialogue sur les « nationalités » belges et les actuels problèmes économiques (la « Wallonie » francophone, s'appauvrit rapidement tandis que la région flamande s'enrichit, pour des raisons de transferts régionaux d'industries, les coûts de production étant moins élevés au nord qu'au sud).

La caissière menace d'appeler la gérante, et un autre acteur explique que François a raison, qu'il ne veut rien voler, qu'il veut juste faire ce que font tous les autres, sauf qu'à l'envers...

— « Par exemple, vous-même ! Que faites-vous ? Vous travaillez devant cette caisse huit heures par jour, et à la fin de la semaine après avoir loué votre force de travail 40 ou 45 heures, vous recevez le paiement équivalent à cet effort. Puis, avec cet argent vous revenez dans ce même supermarché pour faire vos courses. C'est parfait : et lui, ce qu'il veut faire c'est la même chose mais à l'inverse... »

La caissière ne sait que faire et appelle la gérante. Mais à ce stade des événements déjà beaucoup de clients discutaient le problème du chômage, des prix et des salaires, des solutions possibles, etc. ; ce en quoi ils étaient aidés par les acteurs-jokers qui « chauffaient » le public, en proposant de nouveaux arguments et de nouvelles explications, en posant des questions alimentant les débats.

**5<sup>e</sup> action :** Arrivée de la gérante, qui entre temps avait déjà appelé

la police. Elle essaie de convaincre François (toujours extrêmement gentil et délicat, jamais grossier, n'élevant jamais la voix, essayant au contraire d'être persuasif, convainquant, sincère, vu qu'il défend une idée valable) et il essaie donc de la convaincre de sortir de la queue, bien que les clients eux-mêmes acceptent qu'il exprime ses idées. Un des acteurs propose que l'on fasse la quête pour résoudre le problème de François, tout en reconnaissant que ce n'est pas ainsi que l'on résoudra les problèmes des 600 000 chômeurs belges. La quête est fructueuse et en quelques minutes on rassemble quelque 600 F belges (ce qui équivaut à peu près à 150 francs). François paie son addition quand, à sa grande surprise, la gérante et quelques autres fonctionnaires de l'établissement (plus précisément des membres de la police privée et secrète du supermarché), l'empêchent de partir. Ils arrivent même à empêcher sa sortie en le bloquant avec la file de chariots. Ils essaient de prolonger la conversation espérant ainsi l'arrivée de la police qui a été appelée. François veut sortir et ne peut pas. Tous les acteurs (même ceux qui — suivant le texte — devaient être contre François) prennent résolument sa défense, aidés par une majorité écrasante de vrais clients.

**6<sup>e</sup> action :** Arrivée de la police. Avec leur proverbiale amabilité ils bousculent les gens qui les gênent, molestent les plus lents et plus courtoisement encore, de toutes leurs forces, ils immobilisent François. Ils veulent l'emmener. Protestations énergiques et générales. Tout le monde défend François. Les policiers sont perplexes.

— *« Madame, oui ou non, c'est un voleur ? »* demande le chef.

Tout le monde répond que non et s'offre comme témoin. Cependant, la gérante n'abdiquant pas son attitude antipathique veut absolument le faire arrêter.

— *« Mais comment voulez-vous le faire arrêter s'il n'a rien volé et si tous ces témoins sont en sa faveur ? Ils sont tous prêts à témoigner qu'il n'a rien volé, du moins qu'il n'a rien essayé de voler ! »* ajoute le chef de la brigade pour mettre fin à l'affaire.

Mais la gérante était une femme dure.

— *« Je veux qu'il soit arrêté pour incitation au désordre ! »*

Son argument était qu'elle se sentait lésée, et que son établissement avait sûrement perdu pas mal d'argent par cette discussion et ce désordre, et que tout cela avait dû faire fuir de nombreux clients.

Devant l'insistance de la gérante, les policiers (que je crois, la réaction populaire avait alarmés) n'avaient pas d'autre alternative : ils devaient emmener François au commissariat pour procéder aux vérifications d'identité et à la déposition du chef d'accusation. Quelques personnes voulurent empêcher le passage de la camionnette, mais finalement le bon sens prit le dessus, et François partit, accompagné d'Anne qui voulut absolument assister à tout l'interrogatoire.

Maintenant, ici, il est important que je raconte un autre fait, qui intervint aussi dans le déroulement des événements suivants : Annie Declerck, de la TV flamande, m'avait demandé de réaliser une scène de théâtre invisible qu'elle voulait ajouter au programme qu'elle préparait sur moi et sur le théâtre de l'opprimé. J'avais donné mon

accord et mon groupe avait accepté la proposition. Ainsi, toutes les scènes que je raconte furent intégralement filmées. François avait dans le revers de son col un micro, le technicien du son avait son matériel sous des fruits de toutes sortes, dans un chariot, le caméraman — quelqu'un d'extraordinaire — avait caché sa camera dans un sac en plastique avec juste un trou pour l'objectif. Muni de ce paquet sous le bras, de sa longue expérience et de son art de bien viser, il filma absolument tout, de loin et de près, jusqu'au close-up des policiers, qui n'étaient pas méfiants. Annie était à mes côtés, avec la *script-girl* qui notait tout. Il y avait en plus un spectateur privilégié : le directeur de théâtre, acteur et écrivain Fernando Peixoto, mon ami qui était venu de Cologne où il travaillait pour la radio.

La présence de la TV — en plus de son merveilleux travail de documentation — provoqua de nouvelles péripéties dans le déroulement de cette histoire.

Cela se passa de la façon suivante : Anne et François arrivèrent au Commissariat et pendant un bon moment ils ont continué à interpréter leurs rôles : ils continuèrent à faire du théâtre invisible en excellents acteurs qu'ils sont. Cependant la vérité sautait aux yeux : outre le micro, François avait ses papiers en ordre, et ses papiers prouvaient bien qu'il n'était pas « chômeur », qu'il avait un emploi et qu'il recevait régulièrement un salaire. Le commissaire voulut de plus amples informations et François finit par avouer qu'il faisait du théâtre invisible.

Le commissaire ne pouvait y croire. Il était hors de lui. Il sentit que son autorité avait été bafouée, méprisée. Il se sentit déconsidéré, agressé. Nerveux et féroce, il menaça :

— *« Ce qui veut dire que vous faisiez du théâtre ??? Vous avez provoqué tout ce remue-ménage, toute cette émeute, et en fin de compte, tout cela c'était du théâtre ? Vous avez désorganisé l'ordre établi du supermarché où tout le monde va faire ses courses, où tout le monde paie, sans histoires, et en fin de compte tout cela était un spectacle de théâtre ??? Très bien : la gérante vous accuse d'incitation au désordre. Quant à nous, la police, nous allons vous accuser d'avoir fait un spectacle public de théâtre sans l'autorisation nécessaire ni la permission correspondante ! Deux procès !!! »*

L'interrogatoire dura six heures. Au bout de six heures Anne et François revinrent au théâtre, où nous étions tous passablement préoccupés (moi plus que les autres, parce que pour moi, la police c'est toujours la police latinoaméricaine et que pour eux l'euro-péenne est plus nuancée, du moins dans les affaires d'importance mineure...).

A leur retour, ils racontèrent ce qui leur était arrivé, et nous discutâmes le sens de l'expérience que nous avions faite. Quelqu'un proposa une troisième plainte : nous devrions accuser la police. Pourquoi ? Parce qu'en Belgique il n'existe pas de censure artistique. Par conséquent la police n'a pas le droit de censurer une pièce de théâtre. Et exiger une permission pour effectuer un spectacle de théâtre invisible équivaut à rendre visible ce spectacle ; c'est-à-dire à détruire sa propre forme théâtrale. Le théâtre invisible (pour qu'il

continue comme tel) doit être clandestin. Si le spectacle sait qu'il s'agit de théâtre, l'invisibilité disparaît, et, par conséquent le spectateur assume son rôle passif, abandonnant son rôle plus humain, plus complet, plus actif de protagoniste. En résumé : le théâtre invisible ne peut être soumis aux mêmes règles policières qui limitent le théâtre conventionnel. Et donc exiger une autorisation entraîne à empêcher une recherche esthétique. Et comme en Belgique la censure n'existe pas et comme cette demande de permis serait une forme de censure, nous avons tous les droits d'accuser la police d'abus de pouvoir !!

La situation était déjà fort complexe et compliquée. Par la suite, elle se compliqua encore plus et atteint un degré de complexité extrême.

Mais ce samedi-là, nous nous reposâmes, plus ou moins tranquilles, très excités par la perspective de trois procès.

Selon la loi belge, c'est au Procureur du Roi de décider si ces accusations iront ou non devant le tribunal. J'avoue que (considérant le problème sous l'angle purement esthétique) j'aurais préféré. Parce que ce serait la première fois, je crois, que le théâtre serait défini « juridiquement » et non simplement « esthétiquement ». Pour chaque artiste, chaque esthète, le théâtre est quelque chose de différent. Et pour les juges ? Chaque artiste peut avoir son propre style, ses propres opinions, sa propre définition du théâtre. Mais les juges ? La loi — disent-ils — est la même pour tous. Dans ce cas, chaque pays devra avoir sa définition de ce qu'est le théâtre, de ce qu'est l'interprétation de l'acteur. Ce qui voudrait dire que l'esthétique doit être définie juridiquement. Mais l'esthétique peut-elle être définie par le droit ?

Le magistrat français, Louis Joinet a dit cette belle phrase : « *La Justice est la Science du Précédent !* » C'est formidable. Car l'art est justement le contraire. Si le jugement crée la jurisprudence, tous les juges devront lui obéir et la reproduire. Mais, quand un artiste crée une œuvre d'art (l'art étant nécessairement original) ce sera donc la création de quelque chose de nouveau qui n'existait pas auparavant contrairement à l'artisanat qui reproduit fidèlement un modèle à l'infini ; quand un artiste crée une œuvre d'art, disais-je, un autre artiste doit s'efforcer de créer une autre œuvre d'art, obligatoirement différente de la précédente, et également créative. Le juge s'instruit du passé et reproduit dans le présent. L'artiste s'instruit dans le présent et crée le futur. Le juge peut condamner l'artiste à partir des critères de l'artisanat ? Peut-il lui imposer des limites ? Le Droit peut-il établir des limites à la recherche esthétique ?

Je pose beaucoup de questions mais j'ai déjà l'habitude de ne pas connaître toutes les réponses. Je demande, franchement. J'aimerais qu'un grand débat soit ouvert sur ce thème passionnant, et si possible, en tribunal.

Donc, samedi repos. Dimanche nous nous préparons au théâtre-forum. Sans nous préparer à l'inattendu, sans nous préparer aux surprises. Et certaines furent violentes.

Je continue mon histoire : nous étions tous contents. La matin la TV francophone avait annoncé notre spectacle avec beaucoup de

sympathie à notre égard. Le théâtre était plein : beaucoup d'étrangers, dont la plupart avaient leurs papiers en ordre, mais aussi beaucoup d'exilés économiques et politiques d'Afrique et d'Amérique latine, qui n'avaient pas encore pu régulariser leur situation.

Notre groupe avait préparé trois scènes de théâtre-forum sur le racisme, le chômage et la libération des femmes. Je me souviens que j'étais debout, en train de bavarder avec un acteur, Raulf, un Tunisien qui avait déjà travaillé avec moi un théâtre invisible dans le métro à Paris, l'année dernière, quand arriva Brigitte du groupe « Cirque Divers ». Brigitte avait à San-Arcangelo di Romana, assisté à un stage que j'avais fait et m'avait invité à travailler avec son groupe. Nous étions en train de parler de cette possibilité, tous les trois quand quelqu'un s'approche de moi et me demande :

— « *Monsieur Augusto Boal ?* »

— « *Oui.* »

— « *Police !* »

Il me montra une carte d'identité. Je restais un peu interloqué car je ne pensais pas que la police belge fut capable d'en arriver là. Je lui demandai ce qu'il voulait et il me demanda de l'accompagner pour « vérification d'identité ». Je me rendis compte tout de suite qu'un autre policier en civil s'approchait du premier, et qu'un autre derrière, en uniforme, avait avec lui un chien. Le chien aboyait comme un fou !

Je mis ma main dans ma poche, sortis tous les papiers que j'avais, mes deux passeports (le portugais et le brésilien) ma carte de Professeur à l'Université de la Sorbonne, ma carte d'identité et même ma carte orange... mais le policier n'accepta pas l'identification sur place :

— « *Vous devez nous accompagner jusqu'au commissariat !* »

Je fis quelques pas, mais Raulf me retint et commença à crier qu'ils voulaient m'arrêter. Ce fut une énorme confusion. Des cris de tous côtés, des bouculades, le vacarme et le chien qui au milieu de ce brouhaha infernal aboyait comme un désespéré. Les deux policiers en civil m'attrapèrent par le bras, tandis que Raulf aidé de cinq ou sept musclés me poussaient dans une pièce affichant « Privée ». Or, en Belgique la police ne peut entrer dans des lieux privés sans l'autorisation du juge compétent. En même temps qu'ils me poussaient dans ce local fermé, ils poussaient les policiers et le chien (qui aboyait toujours) hors du théâtre.

Le premier policier — le plus antipathique — sortit en hurlant qu'il allait appeler du renfort. Mais il sortit, avec les autres. Les portes se refermèrent, et des groupes se formèrent pour voir les mesures urgentes à prendre. Un des groupes — dont les organisateurs du stage — se chargea de ma protection. Et je peux dire, honnêtement, que je me suis senti parfaitement protégé. Ce groupe m'amena à travers couloirs et pièces jusqu'à un appartement (propriété privée où la police ne pouvait pénétrer) à côté d'un téléphone, constamment occupé par mes amis qui en quelques minutes mirent au courant tous les media (radio, TV, journaux) les autorités locales, y compris le préfet ainsi qu'une avocate.

L'avocate arriva et commença par analyser ma situation : j'étais en Belgique de manière parfaitement légale, sous tous les aspects.

Par conséquent l'attitude de la police avait été absolument abusive. On décida que l'on devait protester. L'avocate téléphona à la police. Le policier qui répondit resta perplexe :

— « *Nous n'avons ordonné d'arrêter personne. Ce doit être la Gendarmerie.* »

L'avocate téléphona à la Gendarmerie, vu que la police locale affirmait n'être l'auteur d'aucun ordre d'arrestation.

— « *D'ici, de la Gendarmerie, personne n'est sorti pour arrêter personne. Cela ne peut venir que de la Brigade antigang...* »

De fait, en regardant par la fenêtre, nous voyions trois cars de la Brigade antigang qui ne cessaient de tourner en rond autour de l'édifice où se trouvait le théâtre. L'avocate téléphona à la Brigade :

— « *Non, Madame, d'ici n'est sorti aucun mandat d'arrêt. Ce doit être une erreur...* »

— « *Mais nous les voyons, nous voyons en ce moment même trois voitures de la brigade en train de patrouiller...* »

— « *C'est vrai. Trois de nos voitures sont détachés là-bas, parce que nous savons qu'il y a beaucoup d'immigrés, rien que pour ça. Mais nous n'avons donné aucun ordre d'arrestation...* »

Pendant un moment, nous sommes restés perplexes : les trois forces de répression locales — police, gendarmerie, brigade antigang — n'iaient toute participation aux événements. Pourtant les faits existaient : deux policiers en civil, un en uniforme et même ce chien de diable qui n'arrêtait pas d'aboyer.

L'avocate me demanda si j'avais lu avec attention la pièce d'identité du policier. Un peu honteux j'avouai que non : je suis myope. Nous commençâmes à douter de l'authenticité des policiers. Parce qu'il y avait un autre détail important : il n'y avait qu'un homme en uniforme, et — au moins en Belgique — ils sont toujours deux. Puis quand nous nous mîmes à penser aux détails, un autre bien révélateur nous revint à l'esprit : les chiens policiers sont dressés pour intimider. Celui-ci au contraire semblait avoir peur de nous. C'était un chien policier qui avait peur des gens. Conclusion : ce n'était pas un chien policier ! Seconde conclusion : les policiers étaient faux. Troisième conclusion (qui par la suite s'avéra fausse) : il ne pouvait s'agir que d'un groupe de droite, qui aurait voulu faire pression sur nous.

Un peu plus tard nous arrivions à la conclusion qu'il n'y avait qu'une solution : si la police n'a aucune participation dans cette tentative d'arrestation, il ne nous reste plus qu'à appeler la police ! C'est cela : si la police n'est pas responsable de ce qui est arrivé, qu'elle soit au moins responsable de ce qui aurait pu arriver. Et l'avocate appela les trois polices et en moins de 10 minutes tout le quartier était inondé d'uniformes.

Pendant cela, dans le hall du théâtre, c'était la grande animation : les gens discutaient, proposaient des solutions, inventaient des interprétations. Il était logique qu'ils soient nerveux. Brigitte était une des plus nerveuses. Si nerveuse que cela alarma Raulf, qui se mit à l'interroger, jusqu'à ce que Brigitte avoue : la troupe du « Cirque Divers » avait décidé de faire une expérience de ce qu'ils considéreraient comme « théâtre invisible » ! Une expérience contre nous !!! Les deux policiers en civil et l'autre en uniforme ainsi que

le chien faisaient partie de ce groupe. Il y avait deux autres membres du même groupe dans la salle et tous deux confirmèrent ce que Brigitte venait de dire. L'un d'eux, d'ailleurs avait filmé toute la scène, en vidéo.

Ce ne fut pas facile d'expliquer au public ce qui s'était passé. Par précaution et avant toute explication, on jugea prudent de protéger les trois acteurs du « Cirque Divers » dans une salle à part. Car la foule était furieuse. Et c'était compréhensible : cette scène avait duré près d'une heure et demie. Pendant cette heure et demie, des dizaines, peut-être des centaines d'immigrants et de réfugiés avaient été soumis à une dure tension nerveuse et à l'imminence du danger. Et tout cela pour quoi ?

En essayant d'être le plus objectif possible, voici les réponses qu'ils nous donnèrent :

— « *Nous n'avons plus confiance dans le genre humain !* »

— « *Nous voulions expérimenter la technique du théâtre invisible à l'état pur !* »

— « *Nous voulions montrer que dans n'importe quelle situation les hommes agissent en réflexes pavloviens, en purs réflexes conditionnés !* »

Ce furent les trois principales raisons qu'ils avancèrent. Et ils ajoutèrent une demande :

— « *Maintenant il va falloir que vous nous aidiez à sortir d'ici parce que les gens sont complètement furieux, et nous avons besoin de votre protection.* »

Nous les avons donc aidés à regagner leur local. Le critique Emile Copferman, nous fit remarquer plus tard que nous avions commis une erreur, que nous avions agi de façon paternaliste, que nous n'aurions pas dû les aider : « *S'ils voulaient faire une expérience ils devaient courir tous les risques inhérents à cette expérience.* »

Sur l'agissement proprement dit, Copferman proposa aussi une explication qui me semble claire et lucide : les acteurs du « Cirque Divers » voulurent retourner contre moi le théâtre de l'opprimé qui les menaçait. Ils se sentaient menacés, menacés dans leur statut d'artiste, de personnes exceptionnelles, surdouées. Le théâtre de l'opprimé prouve justement le contraire : il prouve une **l'activité artistique est inhérente à tout être humain**. Tous les hommes sont capables de faire tout ce qu'un être humain est capable de faire. Si un homme est capable de chanter, de peindre, de nager, de représenter, tous les autres sont aussi capables de faire la même chose.

Cette vérité si simple, si évidente en elle-même fait peur à tous ceux qui se réfugient dans une prétendue supériorité qui leur serait donnée par leur « carte » d'acteurs. Les vrais artistes n'ont pas peur de regarder la vérité en face. Et, parce qu'ils sont vraiment artistes, ils ne craignent pas de partager leur art, leurs techniques, leurs méthodes, leurs connaissances, avec tous leurs spectateurs. Le vrai « mage » ne craint pas de montrer comment il fait sa magie. Le véritable artiste n'a pas peur que tous les hommes soient artistes, et il comprend parfaitement qu'il n'y a là aucune « concurrence ». Tous les hommes sont artistes, ce qui n'empêche pas que quelques-

uns seulement se consacrent à l'art, comme « métier » et comme profession, même si tous ont la vocation.

Cette arme que je divulguais et que je diffusais, ils la retournaient contre moi pour se protéger.

Un autre membre du groupe ajouta une hypothèse supplémentaire : le vedettariat. En fait, le « Cirque Divers » m'avait aussi invité pour un stage, et j'avais accepté l'invitation du groupe (dans ce cas précis) rival. Que firent les acteurs du « Cirque Divers » : ils détruisirent le spectacle de théâtre-forum que nous avions préparé pour clôturer le stage des cinq jours, afin que leur revienne le rôle de « vedettes » de la dernière nuit...

Mais, outre le fait de vouloir être « vedettes » de la dernière nuit, outre le fait de retourner contre moi l'arme du théâtre invisible, ils empêchèrent qu'un vaste, qu'un énorme public fasse connaissance avec d'autres formes, d'autres techniques et procédés de « théâtre de l'opprimé »...

Telles furent quelques-unes des réflexions de notre groupe, quelques conclusions. Mais, la nuit où tout cela se passa, dans le local du « Cirque Divers » et en présence de leur groupe et de quelques-uns de nos acteurs nous avons voulu être clairs sur nos positions et nos motivations.

En premier lieu il était fort difficile d'accepter en termes de discussion qu'ils disent : « *Nous ne croyons plus en l'homme !* » J'étais indigné et furieux, et à cela je répondis seulement que la dernière fois que j'avais entendu une phrase de ce style, j'avais quinze ans et que la personne qui l'avait prononcée en avait moins de douze. Ce que je pouvais à peu près comprendre parce que douze ans est un âge difficile, surtout pour une adolescente. Mais que des artistes adultes fassent cette réflexion me paraissait une attitude fasciste consciente ou non. « *Nous n'avons pas confiance dans le genre humain, par conséquent nous avons le droit de faire contre le genre humain ce que nous voulons* » c'est-à-dire, une poignée d'artistes se permet d'agresser un public sous prétexte qu'ils ne croient pas en l'homme. Mais ce genre humain se révolte, alors ils y croient et nous demandent notre protection...

Quant au second argument, je crois qu'il faut qu'il soit bien compris : la technique n'existe pas à l'état pur, il est bon que ce soit dit, et mieux encore que ce soit conscient. La technique pure n'existe pas dans le sens où il peut exister une mathématique pure. Deux et deux font quatre, peu importe la question : deux quoi plus deux quoi ? Deux (à l'état pur) plus deux autres (à l'état pur) font quatre. Et ne me demandez pas si ce sont quatre oranges ou quatre bananes c'est quatre. Un point c'est tout. Dans le théorème de Pythagore le carré de l'hypoténuse sera toujours égal à la somme des carrés des deux autres côtés, peu importe la matière des côtés et de l'hypoténuse.

Mais le théâtre ne se bat ni contre les lignes courbes, les angles, les chiffres, ni contre les figures : il se bat avec l'inconnu que l'on prétend connaître, il se bat avec l'homme. Et les hommes ne s'ajoutent pas de façon abstraite ou pure.

Un homme peut être égal à mille ou à zéro. L'addition de deux plus deux est imprévisible ! Tout peut arriver et tout est déjà arrivé.

Sur la théorie elle-même du « théâtre invisible », il est bon de rappeler quelques aspects. Le « théâtre invisible » n'a pas été inventé par moi. Je ne me suis pas un beau jour réveillé avec une idée lumineuse. Sous une forme ou sous une autre, le « théâtre invisible » — des expressions rudimentaires du théâtre invisible, ou des techniques partielles du théâtre invisible — a toujours existé ! Par exemple l'espionnage ! Les techniques utilisées par les espions, le camouflage, l'interprétation d'un rôle, simuler une réalité — tout cela fait partie de l'arsenal du théâtre invisible. Même dans les supermarchés où nous faisons habituellement du théâtre invisible, il y a aussi « des policiers invisibles », des hommes et des femmes qui passent leur journée à surveiller, à faire payer, à compléter le travail des TV en circuit fermé en ne cessant de remplir et de vider des chariots qui n'arrivent jamais aux caisses ; observant les clients, décourageant du vol ceux qui pourraient éventuellement voler, ou même les arrêtant quand le vol est consommé. Ces policiers invisibles, incontrôlables et souvent sans objectifs définis et sans signification propre. Dans le cas de Liège, nous essayâmes, à travers l'action principale (François) et deux dialogues parallèles (acteurs jokers) d'expliquer la relation entre le chômage et l'exploitation à laquelle se soumettent les employés (si personne n'acceptait d'être exploité, il y aurait du travail pour tous), entre les ouvriers du pays et les immigrés, etc.

Le THÉÂTRE INVISIBLE ne se place jamais en situation d'illégalité, parce qu'il ne prétend pas violer la loi : il prétend questionner la légitimité de la loi, ce qui est très différent et bien plus conséquent.

Je m'explique : si nous avions voulu violer la loi, il aurait été très facile d'organiser une scène qui aurait distrait l'attention des fonctionnaires du supermarché et voler tous les produits que nous aurions voulu. C'eût été violer la loi, et c'était très facile : en réalité tous les jours cela se fait, avec des résultats substantiels. Les magasins se chargent même d'ajouter au prix de leur produit la marge de publicité et celle du vol.

Nous, au contraire, nous voulons mettre en question la légitimité de la loi. Parce que les lois peuvent être faites par n'importe qui, je peux, tout comme le lecteur, en faire. Mais les lois ne seront promulguées que par ceux qui ont pouvoir de le faire. Toutes les dictatures s'empressent de légaliser l'acte illégal qui les porte au pouvoir. Cependant, une loi promulguée par une caste militaire, bien que loi, n'est pas légitime. Aucune loi n'est légitime si elle n'a pas l'appui du peuple auquel elle s'applique.

Et c'est précisément là l'importance du théâtre invisible (comme, du reste, des autres techniques de « théâtre de l'opprimé ») : dans la différence entre concepts de légalité et de légitimité.

L'oppression existe, et, presque toujours, légalement. Dans de nombreux pays, les femmes ne peuvent pas voter ; dans d'autres, à travail égal elles reçoivent un salaire inférieur. Dans d'autres elles n'ont pas encore accès à certains postes. Dans la plupart elles sont, ouvertement ou subtilement, soumises à la dictature masculine, que ce soit psychologiquement ou socialement. Le tout sous l'empire de la loi. Toutefois la loi qui met en état d'infériorité la moitié de

l'humanité n'est pas une loi légitime, car elle n'a pas le consensus des victimes, les femmes.

De la même façon que l'on peut remettre en question et en doute les lois qui oppriment les femmes — par exemple —, on peut aussi remettre en cause toutes les lois oppressives, quelles que soient les victimes : ouvriers, paysans, immigrés, Noirs.

Qu'il soit clair, une fois pour toutes, que les techniques du théâtre de l'opprimé servent l'opprimé, sont des armes de libération.

Pour revenir au cas de Liège, les acteurs du « Cirque Divers » en plus de doubler l'oppression déjà existante, commirent une illégalité en utilisant l'uniforme des Forces Armées, ce qui les rendait ainsi passibles d'un nouveau procès, le quatrième de cette histoire mouvementée.

Un acteur s'est déguisé en policier ! On peut se demander : mais au théâtre n'est-ce pas toujours cela qui se passe ? N'est-ce pas une personne qui en simule une autre ? Et l'on peut encore alléguer : si le spectateur sait que l'acteur joue un rôle, passe encore. Mais si le spectateur ignore qu'il est face à un acteur et pense qu'il s'agit du vrai personnage, cela est-il correct ? Peut-on éthiquement s'approprier abusivement l'identité d'autrui ?

Que le lecteur me permette maintenant un saut dans le temps et dans l'espace. C'était en 1978, en janvier ou en mars à Bari, une ville de l'Adriatique dans le sud de l'Italie. Avec la même virulence, se pose là-bas aussi le même problème à propos d'une scène de théâtre invisible. Cela se passa ainsi : un jeune acteur (visiblement brésilien), s'assit sur un banc dans un jardin public et se mit à parler à son minicassette. Au fur et à mesure, il disait des choses de plus en plus bouleversantes.

— « *Je suis seul !* » (il branchait la cassette qui répétait : « *je suis seul !* »).

— « *Je n'ai pas d'amis* » (je n'ai pas d'amis répétait la cassette...)

— « *Personne ne veut parler avec moi parce que je suis étranger, parce que dans ce pays et dans cette ville la discrimination existe* » et il réécoutait sur sa cassette ce qu'il venait de dire. Les promeneurs qui passaient entendaient parfaitement la cassette et même certains s'arrêtaient pour mieux entendre, et pour écouter la suite.

— « *Je suis au chômage.* »

— « *Je suis au chômage.* »

— « *Hier j'ai voulu me tuer, mais je n'ai pas eu le courage. J'ai éloigné le flacon, mais je l'ai pas jeté, j'ai encore toutes les pastilles. Peut-être qu'aujourd'hui j'aurais le courage. Peut-être qu'aujourd'hui je me tuerais...* »

Tout ce qu'il disait, la cassette le répétait, et les gens s'approchaient ; beaucoup ne savaient que dire. Quelques-uns s'adressaient à lui, lui offraient aide et réconfort, solidarité, amitié, appui, compréhension.

Ce fut une scène d'une rare tendresse, d'une grande émotion sans rien de spectaculaire, une scène presque intime, bien que ce fut dans un jardin public, avec beaucoup de passants, beaucoup de voitures et beaucoup de bruit.

Le groupe en resta bouleversé, et quelqu'un souleva la question : moralement, ce que nous avons fait est-il correct ? car, en réalité, ce que cet acteur racontait ne lui était pas arrivé : notre ami brésilien, avait un bon emploi, était marié, entouré : le contraire du personnage qu'il avait interprété. Par conséquent ce n'était pas vrai.

Ce n'était pas vrai ? Je répète ma question : pourquoi n'était-ce pas vrai ? Quelle vérité ? Le fait que l'acteur qui joue Othello n'étrangle pas « vraiment » l'actrice qui fait Desdemone ne rend pas moins vrai le fait que le jaloux Othello tue sa pauvre femme sans défense. A quelle vérité nous référons-nous ?

La vérité était que l'acteur brésilien ne souffrait pas à Bari des tortures qu'il décrivait : mais il était vrai que ces tortures existaient. S'il n'était pas vrai que lui-même ait essayé de se suicider, il était vrai qu'un autre émigré non seulement avait essayé, quelques mois auparavant, mais était réellement mort.

Bien que ce ne fut pas la vérité, c'était la vérité.

Ce n'était pas une vérité « synchronique », mais une vérité tout aussi vraie ; c'était une « vérité » diachronique ». Cela ne se passait pas ici et maintenant, mais dans un autre endroit et à un autre moment.

A Liège aussi, nous ne mentionnons pas, comme le disait le commissaire, quand il découvrit que François n'était pas chômeur, qu'il n'était pas affamé, qu'il avait du travail, un salaire et qu'il était bien nourri. Il n'était pas vrai que l'acteur fut le personnage, mais il était vrai que les deux existaient ! Et les problèmes des deux étaient de vrais problèmes. En Belgique le chômage existe, comme dans la pièce ; et les causes que nous formulions dans notre pièce étaient des causes réelles de chômage en Belgique. Par conséquent tout était vrai.

Les « rencontres invisibles » de Liège, furent pour moi d'une très grande importance : elles touchèrent l'éthique et l'esthétique d'une pratique qui a pris une intensité croissante ces sept dernières années. Cette remise en question nous fit réfléchir sur certains aspects de cette pratique. Et cette réflexion nous donna raison, nous donna la certitude plus solide encore, que nous faisons ce que nous devons faire : comme artistes, en abdiquant notre exceptionnalité et en aidant les spectateurs opprimés à se libérer de leur première oppression : celle d'être spectateurs. En devenant protagonistes ils seront aptes à utiliser les armes de l'arsenal du théâtre de l'opprimé, ils seront aptes à ce qui doit être avant toute chose, un théâtre de libération.

Traduit par Régine Mellac

AUGUSTO BOAL

Les deux textes qui suivent émanent de membres du « noyau » parisien. L'un retrace la première sortie publique du groupe, l'autre tente de définir quelques directions de travail à partir de la pratique répétée des stages.

## Forum chez les juges

Chaque année, pendant le congrès du syndicat de la magistrature, il est de tradition d'offrir aux participants une soirée distrayante avec buffet fin, spectacle théâtral de qualité, clôturée par un bal.

En décembre dernier, les organisateurs, dont A. Jouanet ancien président, et quelques juges décident de briser ce rituel en faisant appel à A. Boal et ses amis pour qu'un forum soit présenté plutôt qu'une représentation de théâtre.

Quelques jours avant, nous rencontrons des syndiqués, pour convenir des thèmes :

Oppression exercée par le juge... (qui ne connaît pas ?).

Oppression subie par le juge, surtout s'il est de gauche ; lorsqu'il est objet de fichage, déssaisi d'une affaire trop délicate (entendre politique) et muté loin du lieu où il veut exercer sa profession.

En un week-end, nous avons mis en scène quelques-unes des chroniques des flagrants délits de C. Hénion, que nous avons choisies pour leur exemplarité de l'application de la loi. Histoires banales de fauche d'un portefeuille par une jeune femme immigrée : 3 mois fermes, un petit trafic de tickets de métro suivi d'une bagarre avec les flics : 3 mois fermes, un repas impayé dans un restaurant : 2 mois pour avoir récidivé, un vol de voiture par deux loulous : 4 mois fermes ! A cela, inspirés par la rencontre avec les magistrats, nous avons monté une saynète dans laquelle le juge qui avait condamné à de lourdes peines les petits délinquants, était « condamné » à accepter le poste que la « tzarine de toute les magistratures » lui réservait, après lui avoir fait miroiter quelque bonne place près du garde... des sceaux.

Le soir du forum, à la surprise des juges qui arrivaient pour le cocktail, nous avons modifié l'espace, en chamboulant la disposition des chaises, fermé aimablement l'accès au buffet, invité chacun à se mettre à l'aise pour participer activement aux jeux dynamiseurs. Boal expliqua ce qu'était la poétique du théâtre l'opprimé, fit un récit de son oppression vécue devant les tribunaux fascistes brésiliens, puis présenta les règles du forum. Presque tous, ainsi que les dames, acceptèrent de se plier au jeu de la « destructuration musculaire » : le cercle et les nœuds, l'hypnose, les chaises, puis ils assistèrent à la présentation des scènes modèles. Nous avons reconstitué avec quelques accessoires une salle d'audience, amené des costumes de théâtre, le juge était flanqué d'une marionnette dans chaque main qui représentaient les assesseurs. A chaque nouvelle affaire nous changions de rôle : accusé, avocat, procureur, huissier...

Dans un deuxième temps, les spectateurs, stimulés par le joker de service (Augusto) lorsque nous avons rejoué les scènes sont venus remplacer les acteurs. Tout de suite un jeune juge du syndicat, a pris la place du modèle pour essayer de briser l'oppression. Installé confortablement, les pieds sur la table... magique criait la salle... il pris le temps de poser des questions qui mettaient autant en accusation le contexte social que l'accusé. Magique aussi, lorsque un comité de défense improvisé conseillait au prévenu de s'échapper. Le rôle de l'accusé plus difficile à endosser pour des magistrats fut toutefois repris par une femme : hasard ?

Ceux d'entre nous, encore en scène, s'arrangeaient pour renforcer l'oppression en poussant à bout la logique de leur personnage. Dans la dernière saynète, la tzarine fut remplacée par une collègue syndiquée, qui acceptait d'ouvrir ses dossiers secrets, tutoyait les juges qu'elle recevait pour les demandes de mutations.

Il est bien évident que l'oppression n'a pas été brisée « sur le champ », ceci n'était que la répétition de situations futures. Il paraît qu'on a entendu plusieurs fois le mot magique lors du vote des motions à la fin du congrès...

Nous rappelons ce moment fort du théâtre de l'opprimé en France, parce qu'il s'est déroulé dans des conditions quasi idéales, qu'il est difficile de réunir toutes à la fois. Un public homogène, constitué de gens ouverts et directement concernés par les thèmes présentés.

Le fait qu'ils appartiennent tous à une profession où la théâtralité n'est pas une pratique étrangère, a facilité les changements du rapport habituel acteurs/spectateurs, de plus nous nous adressions à des personnes syndiquées donc plus motivées pour changer de l'intérieur les situations oppressantes.

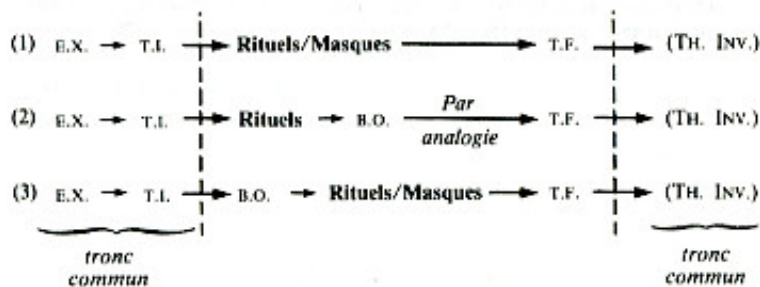
ANNE-MARIE POURCELOT



## Le stage et ses nœuds

C'est au mois de septembre dernier qu'un groupe de travail s'est constitué autour d'Augusto Boal en vue d'approfondir les techniques du théâtre de l'opprimé dans le sens d'une meilleure adaptation à la réalité française (européenne ?) ; vaste programme qui nous laissa fin janvier dans l'inquiétude d'une impréparation relative quand il nous fallut mener nous-même notre propre stage. Nous avons travaillé pendant quatre mois chaque phase considérée comme processus particulier et nous devons les restituer « en condensé » sur un laps de temps assez court (stage de 5, 6 ou 7 jours). D'emblée se posait le problème de leur liaison. Augusto jonglait en virtuose avec ses exercices en fonction du groupe qu'il rencontrait ; encore novices, nous réclamions des certitudes : il nous proposa une conduite. C'est avec celle-ci que s'arrangeait chaque groupe (il y avait 4 stages) « d'animateurs » pour définir une possible articulation.

Je propose donc de vous parler de l'état actuel des réflexions nées de la problématique de l'articulation ! De fait les chemins sont multiples et je n'ai pas l'intention d'en dresser l'inventaire. Aussi m'attacherais-je au commentaire de 3 exemples, somme toute arbitraires, mais dont les pratiques se sont déjà manifestées. En voici les séquences :



Le sens des flèches marque l'avancement dans le temps. Si le premier jour est rituellement consacré aux exercices généraux de « destructuration musculaire » et « d'intégration physique » du groupe, les autres journées n'en sont pas pour autant dépourvues, même si chacune voit parallèlement la réalisation d'une étape nouvelle. Le théâtre invisible figure entre parenthèses parce qu'on hésite à en faire à tout prix lors d'un stage ; son utilisation demande en effet une préparation minutieuse et une motivation réelle des participants, conditions que l'expérience des stages ne nous montre pas souvent réunies. (Trop peu de temps).

Tout le monde s'accorde sur les « troncs communs » de début et de fin de stage. Les pratiques divergent par contre sur, les modes de passage de l'un à l'autre. Et puisqu'on commence toujours par les exercices, commençons avec eux nous aussi.

### LES EXERCICES

Leur but avoué est la recherche d'une certaine *désaliénation physique* pour favoriser la *communication sensorielle*. *A priori*, tout le monde s'exprime plus ou moins à l'aide des sens, mais le corps étant mutilé (masques) par les répétitions quotidiennes (rituels) on tente de le « redresser », de le dé-limiter. Beaucoup d'exercices s'inspirent directement de jeux d'enfant, ils associent de ce fait la simplicité, le ludisme, la sensualité à un réel travail du corps sans oublier leur caractère profondément social. Aussi évitera-t-on de les traiter par-dessus la jambe : il vaut toujours mieux les pratiquer concentré et « à fond », même si le côté jeu doit y laisser quelques plumes. On a aussi constaté qu'il était bon de donner à leur succession un rythme suffisant pour parvenir à une intégration du groupe de travail plus rapide et meilleure (mais attention à ne pas vider les stagiaires !). Nous nous accordons également pour traiter par série les exercices comme « l'aveugle », « les rythmes », « le corps et l'espace »... (cf. Brochure : *Pratique du théâtre de l'opprimé*). Il n'est pas exclu toutefois de vouloir chercher à les dispatcher tout au long d'un stage au fur et à mesure des besoins spécifiques, mais cet exercice-là demande du grand art... Certaines séries sont adaptées à l'introduction d'une étape particulière : c'est le cas des exercices préparatoires à l'image. On peut inventer bien des variantes dans chaque série : ne vous en privez pas ! Enfin une fonction importante des exercices est de susciter le désir de participer, ils font naître l'envie ; c'est pas rien...

### LE THÉÂTRE-IMAGE

Le théâtre-image (T.I.) venant de pointer son nez, profitons de sa présence puisqu'il fait généralement l'objet de la seconde journée. Pourquoi lui d'abord ? Parce que c'est une technique dont le fonctionnement *s'assimile facilement*. La preuve nous en est donnée lors de « démonstrations » sur une soirée où l'on est obligé de faire fi des exercices préparatoires, bien que ceux-ci garantissent toutefois une maîtrise plus grande de ce langage spécifique.

— Parce qu'il contient en germe bien des aspects essentiels de la communication esthétique et des méthodes de travail d'Augusto : le geste arrêté, les masques du corps, la recherche de l'oppression, le consensus collectif, l'analyse de l'image, l'interprétation... etc. Il renvoie de ce fait à la démarche générale du théâtre de l'opprimé, tout particulièrement quand il s'agit de manier les formes de passage de l'image dite réelle à l'image dite idéale.

— Parce qu'on peut par la suite s'en servir comme outil de construction de scènes, aussi bien pour « Brisons l'oppression »

(B.O.) que directement pour le forum (T.F.). Le T.I. est un excellent moyen de visualisation immédiate des différents points de vue d'un groupe élaborant une scène. La maniabilité permet d'intégrer les nuances les plus subtiles en évitant les pièges des mots. Il présente l'avantage indéniable sur la parole de fournir dans le temps même de production une écriture de la mise en scène que tous peuvent utiliser.

#### LES FORMES DE PASSAGE AU FORUM

Tout le monde, donc, commence par le T.I. car il annonce d'emblée la couleur. C'est pour la suite que les pratiques diffèrent. Les conduites (1) et (2) du schéma par exemple s'attachent à approfondir l'usage du T.I. par la recherche d'une ritualisation des images qui fournira à chaque statue sa logique de déplacement lors de la dynamisation de l'image (*Image par image ou animation au ralenti*).

On peut alors faire produire au groupe une image réelle du thème choisi en cherchant à y *cerner une oppression*. La plus ou moins grande subtilité des traductions corporelles, le travail du masque y jouent un rôle non négligeable. Le joker pourra dès lors faire fonctionner la règle selon laquelle l'opprimé doit « *briser son oppression* », règle qui fournira ici le sens de la dynamisation de l'image réelle (I.R.) à l'idéale (I.I.). A ce propos, plus l'I.R. sera porteuse de contradictions et circonscritra les lieux de conflit du groupe, plus on parviendra à des passages plausibles, (voire possibles) à l'I.I. De ce point de vue l'I.R. s'apparente à la *scène modèle du forum* ; elle doit être virtuellement porteuse de son propre dépassement, et les règles de passage offrent déjà les dés des mécanismes du forum.

Parmi ces deux attitudes, l'une poursuit par B.O., l'autre pas, s'efforçant d'utiliser le T.I. pour faire surgir les thèmes par ricochet. A travers le défilé des images, d'autres histoires naissent par analogie : on fait « *mousser* » les thèmes. La détermination du choix peut s'opérer aussi à l'aide de cette technique, la fabrication de la *scène-modèle du forum* se faisant par l'écriture. Rien n'interdit cependant d'imaginer une forme de passage plus directe du T.I. au T.F. grâce aux dynamisations en « rituels » (séq. 1). Les séquences (2) et (3) poursuivent pas B.O. Seule la (3) n'aura pas développé le T.I. pour le garder en réserve : il servira à la construction de saynetes. Le groupe et le joker choisissent une ou des histoires d'oppression vécues et racontées par les stagiaires, en fonction de l'intérêt du thème plus général qu'elles sous-tendent ; thème que le groupe désire voir traiter en forum. Parmi les critères de choix, on évitera les agressions, le caractère trop « anecdotique » d'une oppression (peu social et trop « subjectif »), la répression policière et la violence physique (ou alors se donner des règles) car l'expérience montre leur réticence à être correctement traités (ou alors il faut du temps).

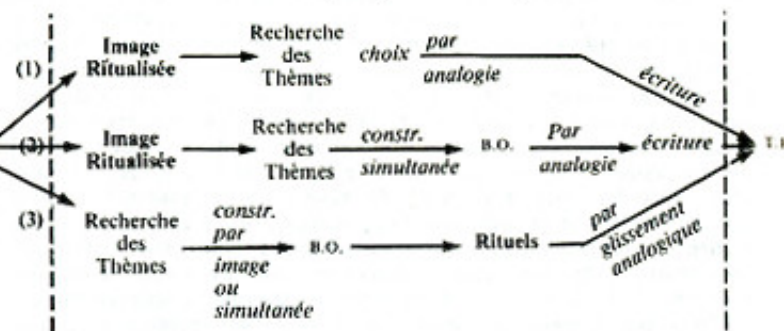
L'inconvénient majeur de B.O. résiderait dans le remake d'une histoire vécue par une personne et confinerait en cela quelque part au psychodrame. Mais l'usage d'exercices préparatoires, comme la « *représentation simultanée* » d'histoire inventées collectivement d'abord, puis d'histoires vraies, établit généralement une distance

suffisante du protagoniste à « sa » scène. Les avantages sont par contre nombreux. Le premier, essentiel, réside dans l'*authenticité* des histoires qui joue comme garantie qu'on parle bien de soi et non de personnages stéréotypés dont on dispose à volonté, tout faits, dans la tête (le français moyen). Il y a cette constante fondamentale aux principes du théâtre de l'opprimé, c'est *qu'on parle de ses propres oppressions*, de ses propres problèmes, car qui les connaît mieux ? le deuxième avantage est d'offrir au joker un carrefour pédagogique, le T.I. ayant déjà pu assurer cet office. C'est par exemple, la première ébauche visualisée du fonctionnement de la règle « *Briser son oppression* » si on ne l'a pas déjà fait en T.I., et ce, sur une scène jouée (à l'inverse du T.I.). Comme c'est seulement l'opprimé qui propose des solutions (ou l'oppresser), les « spectateurs » du moment en resteront comme frustrés de leur propre capacité critique à s'y essayer. De cette façon l'adjectif essentiel du forum se dessine en creux (on peut d'ailleurs « permettre » quelques remplacements).

On y prend aussi la mesure du travail que nécessite la scène-modèle de forum dans sa plus ou moins grande adéquation à susciter les remplacements, comme à cerner l'oppression, comme à se restituer par le jeu. A mon avis plus la théâtralité est fine, complexe, et plus le champ du (vrai) possible s'élargit (se creuse) tout en restant dans des limites précises qui bornent le *no man's land* du *magique* ! Enfin les permutations de rôle opprimé/oppresser peuvent permettre un travail concret sur les masques. La fonction finalement essentielle de B.O. est de *faire émerger la pratique du forum* avec les questions qui lui sont attenantes. B.O. motive le T.F. On peut de ce point de vue le ranger comme un exercice préparatoire au T.F. Dans cet esprit, les séquences (2) et (3) utilisent les scènes de B.O. pour monter celles du forum. Dans le 2<sup>e</sup> cas, les rituels ayant déjà été travaillés sur l'image, on construit le *modèle du forum* (collectif) par l'analogie de plusieurs exercices B.O. (individuel) se rapportant au même thème, la fixation définitive se faisant par l'écriture. L'inconvénient de cette démarche, fort intéressante, est d'être relativement longue et donc pratiquement impossible à mettre en pratique dans un stage court. Dans le cas (3), on ira plus loin dans l'utilisation d'une scène de B.O. puisqu'on la considérera comme l'*ébauche* d'un futur modèle de forum. En effet, on se sert du « matériau » de situations qu'offre cette scène pour travailler des rituels. Il faut la découper en partie susceptibles d'être ritualisées et chaque stagiaire qui a quelque chose à dire est invité à le faire en montrant son propre rituel. C'est un aspect fondamental du travail du théâtre de l'opprimé que de *ne pas dire, mais faire* : il est vrai que ça écarte rapidement bien des paroles magiques... Ce travail suppose un certain dirigisme de la part du joker qui s'attachera à susciter le plus grand nombre de remplacements possibles, ainsi qu'à *distinguer les rituels des stéréotypes* qu'on recueille automatiquement dans ces cas-là. Cette *ritualisation* d'une scène de B.O. opère un *glissement* de l'histoire du cas individuel vers une généralisation plus collective dont on peut dire qu'il s'effectue par analogie. Cette méthode présente l'avantage d'unir une méthode de construction collective du modèle par un moyen théâtral à une mise en condition aux remplacements lors du forum proprement dit. Par ailleurs les

modèles ritualisés permettent aux « spectateurs » de se reconnaître plus facilement, et donc de se déplacer de même.

Résumons ces formes de passage au forum par des schémas :



Ce ne sont évidemment pas les seules et toute intercombinaison est possible et souhaitée ! Il ne s'agit donc pas de prendre ces parcours comme rigides, ils ne sont que le reflet de pratiques déjà existantes parmi le « noyau » et ils ne se limitent souvent à ces enchaînements qu'à cause de la contrainte de temps d'un stage. Peut-être ces derniers devraient-ils être plus longs ?

Dans tous les cas on remarquera le rôle charnière des rituels. On entend par rituels une suite d'actions mécanisées, figées dans leur gestuelle. Il y en a des individuels et des collectifs. C'est l'expression pétrifiée de toutes nos petites lâchetés quotidiennes, c'est la force de l'habitude mais pas seulement, c'est le rapport pré-établi à l'autre, les contrées désertées par l'aventure. Si l'oppression se cache souvent quelque part, il y aura lieu de chercher de ce côté. Dans notre pratique, les rituels fournissent la porte de passage entre la vie et le théâtre ; ils sont notre « sésame, ouvre-toi ». Notons qu'il est difficile de travailler des rituels « en soi », car cela demande beaucoup de temps. On n'échappe alors généralement pas à l'improvisation où la production d'une histoire en parasite toujours la recherche. Il faut donc partir d'un matériau initial : de situations déjà données (scène de B.O.-3) ou d'images (T.I. 1 et 2) déjà établies. C'est dans le cadre des rituels qu'on pourra aussi creuser le travail des masques, qui sont l'empreinte des rituels sur le corps. Pour les rituels comme pour les masques, on cherchera à échapper aux stéréotypes comme aux caricatures, encore qu'un travail spécifique soit à faire de ce côté.

#### VERS LE FORUM

Tout ce travail converge finalement vers une des techniques les plus riches du théâtre de l'opprimé : le théâtre-forum. Quelle que soit la route choisie, il préfigure l'objectif à atteindre à travers la production d'une scène-modèle, sa représentation, puis le forum proprement dit (fait). De ce point de vue, on expérimentera avec profit

chaque parcours puisque tous ont en commun de faire connaître et exercer certaines fonctions essentielles dans des combinaisons différentes :

— on montre et on ne dit pas (T.I., rituels, TF) règle qui combine la stimulation aux remplacements et l'émergence d'une écriture théâtrale pour monter des scènes ;

— la recherche des contradictions, de l'oppression (dans les images, les scènes B.O. et T.F.) ;

— l'apprentissage de la règle « Briser l'oppression » (T.I., B.O., T.F.) ;

— la production des scènes-modèles par réunion analogique d'histoires individuelles, que ce soit à travers les images ou B.O.

Dans les exemples considérés, les différences se situent surtout au niveau de l'élaboration de la scène-modèle. Dans les cas (2) et (3) elle s'alimente de matériaux déjà produits soit indirectement (2) soit directement. Dans (1), une fois le choix établi, on monte un modèle de toutes pièces. Rien n'empêche, au contraire, cette démarche : on peut alors partir d'un texte écrit ou se servir de l'approche par images, leur dynamisation, leur animation parlée et leur ritualisation. Cette seconde méthode insiste sur le rôle d'outils de fabrication de scènes des « techniques Boal ». Il reste cependant que, de toutes façons, une scène modèle doit : — cerner l'oppression, ne pas fournir de solutions, préciser les situations, les gestes, leur rapport au réalisme et aux personnages.

Voilà, je vous livre ces quelques réflexions jetées là très rapidement, trop sans doute. J'espère qu'elles contribueront comme les autres articles à ouvrir le débat nécessaire sur nos pratiques, en souhaitant n'être pas en dehors de vos préoccupations. Elles supposent aussi une avancée sur le rôle du joker, sur le jeu pendant un forum... etc. Par vos apports, par l'ouverture probable de stages plus spécialisés sur telle ou telle technique, nous souhaitons que les choses se décanteront ouvrant d'autres voies. C'est de ce point de vue par exemple qu'on pourra envisager une refonte du petit memento orange. Et le théâtre-invisible ? C'est sans doute une des techniques les plus séduisantes, mais on lui trouve assez difficilement une place satisfaisante lors d'un stage court, aussi l'ai-je laissé de côté. *A priori*, on pourrait considérer le forum comme la répétition en salle d'un théâtre-invisible s'effectuant à l'extérieur, « dans la réalité ». Mais ceci est un autre débat (cf. l'article d'Augusto).

Le temps d'un stage présente ceci de particulier qu'il est clôt sur lui-même, comme une boucle. Il offre une vue circulaire sur l'ensemble des techniques. Une fois achevé, on retourne à son point de départ. Et qu'y trouve-t-on ? On y trouve le désormais classique exercice du « Cercle et les nœuds » dont le déroulement inaugure celui d'un stage. Qu'ai-je tenté de faire si ce n'est d'en démêler quelques uns, sans en épuiser, comme dans l'exercice, les combinaisons infinies.

CLAUDE MINIERE

ACHEVÉ D'IMPRIMER PAR L'IMPRIMERIE CH. CORLET  
14110 CONDÉ-SUR-NOIREAU  
DÉPÔT LÉGAL : 2<sup>e</sup> TRIMESTRE 1979 — N° D'IMPRIMEUR : 4115

Supplément à la revue *Travail théâtral*  
Commission paritaire n° 50 911