

Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public

Poutot Clément

► To cite this version:

Poutot Clément. Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public. Sciences de l'Homme et Société. Normandie Université; Université de Caen, 2015. Français. <NNT : 2015CAEN1008>. <tel-01222133>

HAL Id: tel-01222133

<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01222133>

Submitted on 29 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Caen Basse-Normandie

École doctorale 556 (HSRT. Homme - Sociétés - Risques - Territoires)

Thèse de doctorat

présentée et soutenue le : 11/06/2015

par

Clément Poutot

pour obtenir le

Doctorat de l'Université de Caen Basse-Normandie

Spécialité : *sociologie et anthropologie*

Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public

Directeur de thèse : Camille Tarot

Jury :

Lilian Mathieu, Directeur de recherche CNRS, Centre Max Weber ENS de Lyon (rapporteur)
Raphaël Rousseau, Professeur d'anthropologie, Université de Lausanne (rapporteur)
Olivier Neveux, Professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre, Université lumière Lyon 2
Ralph Yarrow, Professeur émérite, University of East Anglia
Philippe Chanial, Professeur de sociologie, Université de Caen B-N
Camille Tarot, Professeur émérite, Université de Caen B-N (directeur de thèse)

Remerciements

Nombreuses sont les personnes qui m'ont accompagné et encouragé durant ces six années de thèse et auxquelles je souhaite ici exprimer ma reconnaissance.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Camille Tarot pour m'avoir initié, depuis les premiers cours d'anthropologie, à porter un autre regard sur le monde et ceux qui l'habitent. De ses cours à la direction de mes travaux, je lui suis reconnaissant d'avoir su accompagner à bonne distance les recherches que je souhaitais mener, en me permettant d'ouvrir des horizons intellectuels dans lesquels je ne me serais sans doute pas aventuré sans lui.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury qui ont accepté de prendre part à l'évaluation de ce travail. Je tiens à remercier Lilian Mathieu et Raphaël Rousseleau de m'avoir fait l'honneur d'être rapporteurs de ce manuscrit, ainsi que Philippe Chanial, Olivier Neveux et Ralph Yarrow qui ont également accepté d'évaluer mon travail en participant à mon jury de soutenance.

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans la participation des nombreuses personnes dont j'ai croisé la route en France, au Brésil comme en Inde, et qui ont accepté de me consacrer du temps, de m'accueillir ou simplement de répondre à mes demandes d'entretiens.

Au Brésil, je tiens particulièrement à remercier Cecilia Benevides et sa famille pour m'avoir gracieusement accueilli. En Inde, je tiens à exprimer ma gratitude et mon affection à l'équipe du Jana Sanskriti présente au Girish Bahan ; tout particulièrement à Pradeep, qui m'a ouvert les portes de sa maison et de sa famille. Niladri pour son amour du partage de la culture bengali, Sanjoy pour les longs débats nocturnes que nous avons eus. Sayta pour son amitié et pour m'avoir offert de découvrir son pays, Sima pour son attention et sa sollicitude.

En France, c'est d'abord Willy Nègre à qui je tiens à exprimer ma dette pour m'avoir fait découvrir le théâtre de l'opprimé. Je remercie chaque groupe ayant accepté de m'accueillir pour ma recherche, particulièrement *T'OP*, *Féminisme enjeux* et *NAJE*. Je remercie enfin l'ensemble du réseau français du théâtre de l'opprimé.

À Audrey Olivetti dont les conseils, la connaissance fine et critique du théâtre de l'opprimé m'ont été particulièrement bénéfiques.

À Julien Marion pour son aide précieuse lors de la réalisation du documentaire *Muktadhara*.

Je tiens à remercier l'ensemble des collègues du laboratoire CERReV, dont j'ai partagé le quotidien à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université de Caen pendant les années de thèse. Mes premiers pas dans le monde de la recherche ont été ponctués de nombreuses rencontres qu'il serait impossible d'énumérer ici. Je tiens cependant à adresser mes remerciements à Didier Le Gall qui dirigeait le laboratoire lorsque j'ai commencé ma thèse et à Dominique Beynier, actuel directeur du laboratoire, qui m'ont offert des moyens tant matériel que financier pour accompagner la réalisation de cette recherche. Merci à Michelle Dobré pour m'avoir intégré sur un contrat de recherche ; à Charlotte Le Van pour avoir parachevé ma formation d'enseignant quantitatif. Merci également à Claudine Eliot et Laurence Dauvin pour leurs disponibilités. Merci aux collègues de géographie sociale qui m'ont aidé dans mes pérégrinations cartographiques. À Nicolas Boutes pour sa disponibilité et son aide concernant mes terrains Indien et Brésilien. Mes remerciements vont à l'ensemble des camarades doctorants passés ou présents avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger depuis trois ans dans le cadre du séminaire « pratiques et pensées de l'émancipation » et dans bien d'autres circonstances : À Amadou, Camille, Caroline, Étienne, Emmanuelle, Julien, Laura, Laure, Lucie, Mathieu, Maxime, Pauline, Pierre, Pierre-Alexandre, Raphaëlle, Rudy, Simon et bien d'autres.

Je remercie plus généralement le personnel de la MRSH, ainsi que celui du département de sociologie anthropologie où j'ai eu le plaisir d'enseigner comme ATER et comme vacataire.

À toutes les personnes qui auraient mérité de trouver leurs noms sur cette page. Qu'elles me pardonnent pour cet affront.

Enfin, mes remerciements vont à ma famille et mes proches, dont le soutien constant a permis de mener à bien ce projet. Mes parents, qui m'ont accompagné et encouragé tout au long de ce parcours.

À Flavie, qui m'accompagne et partage ma vie depuis le début de cette aventure, et qui a supporté cette thèse avec patience et compréhension tout en en faisant une aussi de son côté.

Résumé

Inventé par Augusto Boal dans les années 1970 en Amérique latine, le théâtre de l'opprimé a pour objectif de conjuguer l'expression artistique avec un travail de réflexion collective sur le groupe et la société, en encourageant la participation et l'implication. Cette forme particulière de théâtre laisse entendre que son action peut avoir des répercussions dans le réel. Sans chercher à déduire les conditions de son efficacité, l'analyse vise à comprendre ce que les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme lorsqu'ils l'utilisent en prenant en compte le contexte socioculturel dans lequel cette mise en œuvre s'inscrit.

À partir d'une approche historique et comparative, la thèse présente l'étude de trois processus localisés : lors de la création en Amérique latine à travers les expériences d'Augusto Boal ; en France par le biais de différents groupes de théâtre de l'opprimé ; en Inde, au Bengale-Occidental, en s'intéressant aux équipes et aux comités qui constituent le mouvement du Jana Sanskriti.

Partant de ces trois exemples, la thèse interroge l'utilisation d'une telle pratique dans des espaces et des contextes socioculturels dissemblables afin d'analyser tant les caractères disparates que les invariants présents dans le théâtre de l'opprimé à travers la pratique du théâtre forum. Elle conclut sur l'idée qu'il existe une intentionnalité commune aux différents praticiens qui est observable à partir de trois versants : au niveau du contenu général de la pratique, à l'échelle des relations mises en place et enfin, dans le pari qui est fait sur la capacité de cette pratique performative à promouvoir un processus de subjectivation chez les participants.

Disciplines : Sociologie, Anthropologie

Mots-clés : Théâtre de l'opprimé, théâtre forum, Jana Sanskriti, espaces publics, rituel, don

Abstract

The theatre of the oppressed : a symbolic matrix of public spaces

Invented by Augusto Boal in the 1970s in Latin America, the Theatre of the Oppressed aims to combine art with a collective reflection work on group and society, encouraging participation and involvement. This particular form of theatre suggests that its action may have repercussions in the real. Without trying to deduce the conditions of its effectiveness, the analysis seeks to understand what people who practice Theatre of the Oppressed are trying to implement when they use it, taking into account the socio-cultural context in which this implementation is embedded.

Using an historical and comparative approach, a study of three localized processes is presented : the creation process in Latin America through the experience of Augusto Boal, in France through various Theatre of the Oppressed groups, in West Bengal, India, around the teams and committees that constitute the Jana Sanskriti movement.

From these three examples, the use of such a practice in different spaces and different sociocultural contexts is questioned, in order to analyse both disparate and similar characters present in the Theatre of the Oppressed through the practice of forum theatre. We conclude with the idea that there is an intentionality common to different practitioners. This common intentionality can be observed from three perspectives : from the level of the general content of the practice, from the scale of the relationships that are created, and from looking at the bet that is made, on the ability of this performative practice to produce a subjectivation process among participants.

Keywords : Theatre of the Oppressed, Forum Theatre, Jana Sanskriti, public spaces, ritual gift.

Intitulé et adresse du laboratoire de rattachement

Centre d'Étude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités

(CERReV - EA3918)

Maison de la Recherche en Sciences Humaines

Université de Caen Basse-Normandie Esplanade de la Paix - CS 14032

F-14032 CAEN CEDEX (France)

Sommaire

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	IV
ABSTRACT	V
INTITULÉ ET ADRESSE DU LABORATOIRE DE RATTACHEMENT	V
SOMMAIRE	VII
INTRODUCTION	11
1 MÉTHODE DE LA THÈSE	13
1.1 RETOUR SUR LA CONSTRUCTION DE L'OBJET	13
1.2 EXPLICITATIONS PRÉALABLES	23
PREMIÈRE PARTIE : L'INVENTION DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ	33
2 NAISSANCE DANS UN CONTEXTE HISTORIQUE MOUVEMENTÉ	34
2.1 LE THÉÂTRE ARENA 1955-1971	36
2.2 DÉVELOPPEMENT DES TECHNIQUES EN AMÉRIQUE LATINE	46
3 LES INFLUENCES	63
3.1 LES INFLUENCES THÉÂTRALES	63
3.2 L'INFLUENCE PÉDAGOGIQUE : PAULO FREIRE	74
4 INSTITUTIONNALISATION DE LA PRATIQUE	86
4.1 L'INSTALLATION EN FRANCE	87
4.2 CRÉATION DE CENTRES DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ	91
4.3 UN PANORAMA DE LA PRATIQUE DANS LE MONDE	95
4.4 LES ENJEUX	105
DEUXIÈME PARTIE : CRISE ET CONSOLIDATION DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN FRANCE	111
5 LA PRATIQUE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN FRANCE	112
5.1 DE L'ENTHOUSIASME INSTITUANT AUX RUPTURES INSTITUÉES	112
5.2 ANCRAGE DES PRATIQUES DANS UN NOUVEAU CONTEXTE SOCIAL	118
5.3 LE PAYSAGE ÉCLATÉ DES PRATIQUES EN FRANCE	143
6 LA THÉÂTRALISATION DE L'OPPRESSION	146
6.1 LES FIGURES DE L'OPPRESSION	148
6.2 QUAND IL N'Y A PAS D'OPPRIMÉ	162
6.3 FORMES IDÉALES TYPIQUES DE THÉÂTRALITÉ	165

6.4	DE LA PROJECTION AU VÉCU	175
TROISIÈME PARTIE : LE JANA SANSKRITI, LE RENOUVEAU DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ..... 181		
7	LA CRÉATION DU JANA SANSKRITI	183
7.1	DANS UN BENGAL RURAL	184
7.2	PRÉHISTOIRE D'UN MOUVEMENT AU BENGAL-Occidental.....	191
7.3	L'UTILISATION DE LA CULTURE POPULAIRE.....	199
8	STRUCTURATION DU JANA SANSKRITI.....	215
8.1	DÉVELOPPEMENT D'UN MOUVEMENT DE MASSE	216
8.2	FONCTIONNEMENT DES COMITÉS DE SPECT'ACTEURS	237
8.3	EN DEHORS DU JANA SANSKRITI.....	253
9	LA PRATIQUE INDIENNE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ	260
9.1	RÉPERTOIRE ET UTILISATION DU THÉÂTRE FORUM PAR LE JANA SANSKRITI	260
9.2	SHONAR MEYER	263
9.3	LE THÉÂTRE FORUM, RITUEL OU CONTRE-RITUEL ?.....	282
10	RETENTISSEMENT DU JS SUR LE RÉEL ET IMPACT DU RÉEL SUR LE JS.....	308
10.1	UNE SORTIE DE LA SUJÉTION	309
10.2	PROBLÉMATIQUE ACTUELLE DU MOUVEMENT.....	320
QUATRIÈME PARTIE : ANALYSE COMPARATIVE. RITUALITÉ ET ÉMANCIPATION 331		
11	ANALYSE COMPARATIVE	332
11.1	UNE PRATIQUE INCARNÉE PAR DES INDIVIDUS DEVENANT DES PERSONNALITÉS	332
11.2	ENTRE LA FRANCE ET LE BENGAL-Occidental.....	340
11.3	LE JOKER	383
12	LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ : DE QUELLE FORME SOCIALE EST-IL LE NOM ?... 395	
12.1	LES FORMES DE THÉÂTRALISATION DU SOCIAL	395
12.2	IMBRICATION OU ENCHEVÊTREMENT DES FORMES SOCIALES DE THÉÂTRALISATION.	410
12.3	UNE MATRICE D'ÉMANCIPATION THÉÂTRALISÉE ?.....	419
CONCLUSION : MATRICE D'UN ESPACE PUBLIC THÉÂTRALISÉ 445		
BIBLIOGRAPHIE 451		
ARTICLES ET OUVRAGES 452		
AUTRES DOCUMENTS..... 468		
ANNEXES I		
DIFFÉRENTES TECHNIQUES DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ II		
LE RÉSEAU FRANÇAIS DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ XII		
ANNEXE SUR LE JANA SANASKRITI XIV		

ANNEXE MÉTHODE	XVII
TECHNIQUES D'INVESTIGATION	XVII
LE DOCUMENTAIRE MUKTADHARA	XXV
PROSPECTIVE.....	XXVIII
INDEX	XXXII
INDEX DES FIGURES	XXXII
INDEX DES TABLEAUX	XXXIII
INDEX DES ABRÉVIATIONS.....	XXXIV
TABLE DES MATIÈRES DÉVELOPPÉE	XXXV

Introduction

*« Ça s'appelle le théâtre de l'opprimé, c'est
un monsieur qui s'appelle Augusto BOAL
qui a inventé ça ». Willy Nègre, 2007*

Ce projet de thèse sur le théâtre de l'opprimé est né en septembre 2007. Je travaillais alors comme auxiliaire de vie scolaire dans une unité pédagogique d'intégration. Lors d'une formation de délégué élève du collège où je travaillais, un intervenant nommé Willy Nègre nous a amenés à faire un travail collectif sur deux jours, où nous devions représenter les problèmes de notre établissement. Le travail d'atelier a mené à la création de deux saynètes. Dans ces représentations, un opprimé était au centre de la pièce. Nous pouvions monter sur scène pour le remplacer afin de proposer un autre déroulement aux histoires. Ces histoires, nous les connaissions tous, puisque nous les avons vécues dans notre collège. L'une traitait d'un professeur de mathématiques qui tenait des propos explicitement racistes en classe ; l'autre traitait d'un élève handicapé pris comme bouc émissaire par les autres collégiens, particulièrement pendant les temps de pause.

Après chaque représentation, plus les interventions s'enchaînaient plus l'émulation était présente autour de l'opprimé. J'avais l'impression d'être transporté dans un moment particulier, un moment « rituel », où les barrières professeurs/élèves étaient bouleversées ; celles entre les garçons et les filles aussi tout comme celles entre les 6^{ème} et les 3^{ème}. C'était comme si nous avions été « purifiés » de quelque chose et que les malaises de l'institution scolaire n'étaient plus inéluctables. Dans les jours qui suivirent, les relations au sein de l'établissement avaient été modifiées, surtout envers les élèves avec qui je travaillais. En revanche, les problèmes avec le professeur raciste ne s'étaient pas améliorés, bien au contraire.

De l'émulation présente au moment du stage à la présentation du théâtre forum¹, j'ai pu constater que parmi les thèmes traités, l'un avait produit des effets presque « magiques », changeant radicalement les relations durant les temps communs, l'autre avait juste suscité des espoirs qui se sont retrouvés rapidement déçus.

Un premier constat s'est assez rapidement imposé : cette pratique semblait capable d'avoir des effets sur le réel, mais rien ne semblait assurer la production d'effets fructueux ou positif. Constat qui rend difficile la généralisation d'un discours sur le théâtre de l'opprimé et *quasi* impossible l'évaluation, la mesure ou l'expertise de cette pratique. Très vite, j'ai donc écarté les démarches qui auraient pu viser à déduire les conditions de son efficacité en cherchant plutôt à **savoir ce que les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme lorsqu'elles l'utilisent en prenant en compte le contexte socioculturel dans lequel cette mise en œuvre s'inscrit.**

¹ Une des techniques les plus utilisées du théâtre de l'opprimé. Voir en Annexes page V.

1 Méthode de la thèse

1.1 *Retour sur la construction de l'objet*

Lors de ma rencontre avec le théâtre de l'opprimé, mes premières intuitions de recherches m'ont conduit à un questionnement liminaire essentiel sur les lieux et les personnes qui y étaient liés. Où était-il pratiqué, dans quel contexte? Qui étaient les personnes qui avaient croisé le théâtre de l'opprimé sur leur chemin, qui s'y adonnaient, qui essayaient de le faire intervenir dans les parcours d'autres personnes ?

Tout en lisant les livres d'Augusto Boal, je suis allé à la rencontre de praticiens. Mon intérêt s'est vite porté sur le fait que l'histoire de la pratique du théâtre de l'opprimé était encore toute fraîche, et en constante évolution. Chaque nouveau groupe et chaque nouvelle personne s'étaient appropriés cette méthode et travaillaient à leur manière sans se contenter de reproduire ce qui était écrit dans le « manuel »¹. Certains individus n'ont cherché à utiliser que certaines techniques en atelier pour compléter leur manière de faire du théâtre d'intervention. D'autres groupes – pratiquant par exemple du théâtre de rue ou du clown – ont « agrémenté » leur pratique artistique avec des techniques² issues du théâtre de l'opprimé. Ces techniques vont des jeux et exercices utilisés en ateliers aux représentations et aux spectacles basés sur la pratique du théâtre forum³ (TF). Ces pratiques peuvent s'approcher techniquement du théâtre de l'opprimé sans pour autant chercher à intégrer l'idéologie ou les valeurs qui peuvent y être associées lors de la lecture d'ouvrages de Boal⁴.

C'est pourquoi afin de recentrer mon objet de recherche, j'ai décidé de ne m'intéresser qu'à des groupes qui pratiquent le théâtre forum, qui revendiquent donc un héritage du théâtre de l'opprimé et qui se revendiquent praticiens de théâtre de l'opprimé.

¹ Certains livres d'Augusto Boal peuvent être considérés comme tels : Augusto BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs: pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2004 ; Augusto BOAL, *L'arc-en-ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*, Paris, La Découverte, 2002.

² Nous reviendrons sur l'invention de ces techniques dans la première partie.

³ Voir dans la deuxième partie, page 90 et en annexes : Le théâtre forum.

⁴ Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1977.

Ce choix ne s'est pas fait dès le début de cette étude puisque j'ai cherché à raisonner de manière inductive⁵ et compréhensive. Inductive dans le sens où j'ai commencé par effectuer des observations de terrain et à recueillir des histoires de vie de praticiens afin de confronter ces données les unes aux autres pour alimenter ma réflexion. Cette démarche a ensuite visé, à travers l'observation de théâtre forum, à comprendre cette pratique à partir du sens des situations concrètes que j'étudiais.

J'ai ainsi commencé à rencontrer différents praticiens, en France tout d'abord, puis dans d'autres pays lors de rencontres internationales, en comprenant progressivement que l'histoire du développement de cette pratique était chargée de rebondissements et d'évolutions. De plus comme l'a souligné Mickael Houseman, « il est désormais difficile d'analyser la composition des faits culturels sans s'interroger sur leurs conditions d'acquisition et de transmission. »⁶

C'est pourquoi, pour comprendre ce que peut être la pratique du théâtre de l'opprimé, il semblait important de revenir sur sa création – et donc sur son histoire – pour ensuite adopter une approche comparative entre des exemples contemporains assez différents, mais que tout n'oppose pas (afin de rester sur des faits comparables). La comparaison vise ici à permettre l'étude des différences et des ressemblances propres au théâtre de l'opprimé à travers ce que les praticiens partagent ou non dans ce qu'ils souhaitent mettre en forme ; dans leur manière de pratiquer.

Au fil des entretiens et des observations, j'ai pu constater que cette pratique ne se souciait guère des frontières et qu'il existait un réseau d'interconnaissances dans lequel on trouvait des praticiens du monde entier. Or si ce théâtre né en Amérique latine avait essaimé à travers le monde, pourquoi cloisonner son étude au territoire français ? Puisqu'un de mes objectifs était de comprendre l'essence⁷ de cette pratique à travers ce que les praticiens de théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme lorsqu'ils l'utilisent, il semblait logique de ne pas se cantonner à l'espace national français.

Mais, il eut été bien prétentieux d'aspirer à étudier cette pratique à l'échelle mondiale. Il fallait donc faire des choix pour opérer une comparaison dans des espaces sociaux assez différents

⁵ « L'induction correspond à un processus qui permet de passer du particulier (faits observés, cas singuliers, données expérimentales, situations) au général (une loi, une théorie, une connaissance générale) » Olivier MARTIN, « Induction-déduction », *Sociologie*, 1 octobre 2012, <http://sociologie.revues.org/1594>.

⁶ Michael HOUSEMAN, *Le rouge est le noir : essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, p. 19.

⁷ Au sens du contenu fondamental d'une chose.

où cette pratique avait court, tout en cadrant ces terrains de recherche pour ne pas que cette démarche inductive me plonge dans un gouffre sans fin.

Comme j'avais entamé l'étude de cette pratique en France, j'ai cherché un autre endroit avec lequel comparer le terrain français. Dans un premier temps, mes lectures et les entretiens réalisés en France m'indiquaient que le Brésil était cet endroit. Augusto Boal y avait commencé sa « carrière » théâtrale⁸ et il y était retourné après son exil en Europe⁹.

Mais le hasard des rencontres, la découverte d'autres groupes, ainsi que les conditions matérielles de la recherche en ont décidé autrement. En 2010, après avoir essuyé un refus de financement pour partir au Brésil¹⁰, Audrey Olivetti m'a proposé de partir avec elle pour réaliser un documentaire¹¹ sur le Jana Sanskriti, groupe de théâtre de l'opprimé basé au Bengale-Occidental en Inde. Sur place, il m'est très vite apparu que c'était avec ce groupe que la comparaison devait s'opérer.

Cadre

J'ai donc décidé de me focaliser sur cette pratique en France – seulement parmi les groupes se revendiquant du théâtre de l'opprimé – et au Bengale-Occidental dans un groupe qui s'apparente à un mouvement. C'est tout du moins sur ces deux terrains¹² que cette étude s'est déployée.

Comme je l'ai déjà souligné, s'interroger sur l'histoire de cette pratique en constante évolution était aussi nécessaire. Non seulement parce que cette pratique renouvelle ses techniques et la manière de les mettre en œuvre, mais aussi parce que le cadre dans lequel elle se déploie change et oblige les praticiens à s'adapter. Ainsi, cette thèse vise à étudier le théâtre de l'opprimé à travers trois processus localisés : lors de sa création en Amérique latine à travers les expériences d'Augusto Boal ; en France par le biais des différents groupes qui se revendiquent du théâtre de l'opprimé¹³ ; en Inde, au Bengale-Occidental, à partir des équipes et des comités qui constituent le mouvement du Jana Sanskriti.

⁸ Voir page 37.

⁹ Voir page 93.

¹⁰ Le fait de ne pas prendre le Brésil comme terrain d'étude n'est pas seulement liée à une question de financement, Il tient aussi au fait que je n'étais pas forcément « le bienvenu » en tant qu'homme blanc universitaire occidental.

¹¹ Audrey OLIVETTI, Clément POUTOT et Julien MARION, *Muktadhara*, Caen, Les films du cartel, 2010.

¹² Dans le sens premier du mot terrain : milieu terrestre qu'habite la population étudiée, son territoire.

¹³ « En France, de nombreuses compagnies théâtrales se réfèrent au théâtre-forum, certaines le pratiquent dans la droite ligne d'Augusto Boal, d'autres se situent plutôt du côté du théâtre interactif en rejetant l'appellation

En ce qui concerne la France et l'Inde, le terrain est délimité géographiquement, mais il l'est aussi et surtout à travers la population spécifique étudiée. Celle-ci n'est pas réellement définie en termes de territoire, mais plus en termes de pratique puisque je me suis intéressé aux acteurs pratiquant le théâtre de l'opprimé et aux agents intervenant lors de théâtre forum. Étant dans une démarche inductive, nous n'avons pas cherché à cibler une population au préalable. Les différentes observations se sont effectuées en fonction de l'activité des praticiens, en s'intéressant dans la mesure du possible à un panel assez varié de thématiques (souvent liées à des populations spécifiques touchées par des oppressions particulières). Le cadrage a aussi dû s'effectuer en fonction même de la diversité de l'objet étudié. En effet, le théâtre de l'opprimé recouvre un ensemble de techniques¹⁴ qui ne peuvent pas toutes être traitées ici. Même si je reviens largement sur leurs constructions, j'ai décidé de me focaliser sur une technique en particulier – afin de pouvoir assurer un travail comparatif entre différents groupes et mes différents terrains – : le théâtre forum. Cette technique, souvent considérée comme un aboutissement du théâtre de l'opprimé, est une des plus pratiquées avec les différents jeux et exercices utilisés en atelier¹⁵ ; qui sont d'ailleurs souvent à la base de la création de théâtres forums. Ces derniers possèdent dans la grande majorité des cas une dimension publique¹⁶ qu'on ne trouve pas dans les ateliers. La focalisation sur le théâtre forum implique de mettre de côté certaines techniques moins usitées comme le théâtre invisible¹⁷ et constitue par conséquent une réduction de ce qu'est le théâtre de l'opprimé. Cette réduction vise à ramener des données multiples à un modèle simplifié dans le but d'aboutir à une forme équivalente, qui laisse tout de même apparaître le contenu fondamental de la pratique. Cette réduction est nécessaire pour développer notre propos et effectuer une comparaison à partir de données plus faciles à traiter et plus aisées à interpréter.

Théâtre de l'opprimé et sa visée politique pour parler de gestion des conflits, de prévention ou d'éducation des publics. » Fabienne BRUGEL, « Théâtre-forum », in *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013, .

¹⁴ Voir annexe page II

¹⁵ Bien que nous ayons participé à de nombreux ateliers, ceux-ci ne seront pas ou peu traités dans la thèse. Il n'en reste pas moins que ces derniers sont au cœur de la pratique de théâtre de l'opprimé. Mais traiter les deux de front dans cette thèse aurait nécessité de trop les survoler alors que ces ateliers exigent une étude rigoureuse qui s'appuierait sur les relations qui s'y mettent en place en qui s'attacherait au processus qu'ils développent. Cette étude fait partie des points que nous souhaiterions développer dans le prolongement de cette thèse.

¹⁶ Cette dimension publique est au cœur de nos réflexions sur une pratique qui donne à voir et qui cherche à représenter au sens de « rendre présent » un problème donné.

¹⁷ Qui n'est utilisé que par quelques groupes français et qui n'est pas du tout mobilisé en Inde. Le théâtre invisible est présenté dans la première partie (voir page 48).

Approche

Mon approche se situe dans une démarche à la fois sociologique et anthropologique. Elle est d'abord une approche sociologique différentielle et comparative par le fait d'étudier les différences, la diversité, les dominations. Elle est ensuite anthropologique par le fait de s'intéresser à un fond commun propre à l'activité humaine, à une certaine unité présente dans la diversité des pratiques. La jonction de ces deux démarches implique un comparatisme où l'étude des différences permet la recherche d'un supposé commun. Ces deux démarches se doivent de contenir une approche historique. Comme le remarque Bourdieu :

Les sciences anthropologiques sont condamnées à se donner pour fin non seulement la connaissance d'un objet, comme les sciences de la nature, mais la connaissance de la connaissance pratique ou savante, de tel ou tel objet de connaissance, voire de tout objet de connaissance possible. [...] Elles n'ont pas d'autre choix que de travailler à connaître des modes de connaissance et à les connaître historiquement, à les historiciser, tout en soumettant à la critique historique la connaissance même qu'elles leur appliquent.¹⁸

Produire une connaissance anthropologique du théâtre de l'opprimé fait bien partie de nos ambitions. Pour mettre en œuvre cette connaissance, nous nous appuyons sur celles, déjà effectives, des praticiens. Leurs connaissances sont à la fois savantes et pratiques. Pratiques par la mise en forme que chacun d'eux effectue lors de séances de théâtre de l'opprimé. Savantes par le fait que les praticiens s'appuient à la fois sur des connaissances historiques et politiques vis-à-vis du social et sur le théâtre de l'opprimé pour organiser leurs pratiques et produire un discours (écrit, oral mais aussi esthétique) sur celles-ci. C'est donc à partir de ces connaissances existantes que nous cherchons à construire notre propos, en prenant en compte l'histoire de la construction de théâtre de l'opprimé. Car les connaissances pratiques et savantes des praticiens ont évolué au fil de l'histoire de la pratique.

De Boal aux praticiens contemporains, tous ambitionnent que ce théâtre puisse revêtir une action qui dépasse le cadre même de cette pratique. Il doit déclencher une réaction chez ceux qui y participent. Or ce que les praticiens formalisent pour déclencher cette réaction dépend grandement du contexte socioculturel dans lequel ils mettent en œuvre cette pratique. Cette dépendance au milieu et au contexte nécessite donc le recours à une approche historique et comparative entre les différents terrains étudiés.

Ces différents terrains n'ont pas été approfondis de la même manière. En France, les observations ont consisté en des allées et venues dans différents lieux où des séances de théâtre

¹⁸ Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 98-99.

de l'opprimé se mettaient en place. Ces observations ont principalement eu lieu entre Paris, Lille et Caen dans des ateliers de théâtre et des théâtres forums. C'est aussi lors de réunions ou de débats que j'ai pu appréhender la façon dont les praticiens français cherchaient à mettre en œuvre ce théâtre. En Inde, l'éloignement de ma résidence habituelle m'a conduit à effectuer des périodes d'observations longues et non interrompues de plusieurs semaines. J'ai d'ailleurs plus de facilités à employer le terme « terrain » pour parler du Bengale-Occidental où je me suis senti plus ethnologue. En France, mon travail m'a semblé moins ethnologique, car principalement constitué d'entretiens formels et d'observations ponctuelles. Ceci est certainement lié au fait que ce terrain indien représente une expérience forte, presque initiatique. Le sentiment d'accomplir un travail ethnographique en des terres exotiques¹⁹ m'est apparu lorsque, accompagné de Satyaranjan Pal²⁰ et muni de mon carnet de terrain, j'arpentais les campagnes des South 24 Parganas²¹. À la différence du terrain français, j'ai habité pendant quelques mois différents lieux où intervient le Jana Sanskriti dont les membres m'ont accepté et m'ont laissé entrevoir de quoi étaient faites leurs vies, comment ils mettaient en forme leur pratique et de quelle manière ils organisaient leur activité. L'approche de ces deux terrains a donc été sensiblement différente, mais elle garde à mon sens une certaine unité dans les questions concernant l'objet de cette thèse.

Perspective

La question « qu'est-ce que les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme lorsqu'ils l'utilisent » implique de définir ce qui est recherché lorsqu'on parle de formes. Ce terme renvoie en sociologie à une catégorisation qui s'interroge sur la morphologie sociale. L'idée de morphologie sociale implique que chaque réalité sociale et les actions qui y sont liées répondent ou font référence à un répertoire de formes. Le concept de forme n'est pas réductible à un substrat matériel puisqu'il se présente aussi comme une abstraction à même de décrire des réalités sensibles et concrètes. L'étude de ces formes vise aussi à unifier en catégorisant une multiplicité de faits qui ont tous de surcroît une historicité.

Comme nous nous intéressons à une pratique qui possède une dimension esthétique, il s'agit ici de mises en forme, qui peuvent renvoyer à des formes *préexistantes*. S'intéresser à ce que

¹⁹ Le terme est ici employé en opposition à l'endotique et renvoie à l'idée d'un lieu étranger, lointain, méconnu qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance.

²⁰ Satya est un des premiers membres du Jana Sanskriti qui a joué le rôle d'informateur privilégié en m'offrant de découvrir son monde, sa culture, et les pratiques du Jana Sanskriti.

²¹ Districts de l'état du Bengale-Occidental (voir page 186).

les praticiens cherchent à mettre en forme implique de s'intéresser autant à la formalisation qu'ils opèrent qu'aux formes existantes à leurs dispositions²².

La forme que prend la pratique s'adapte aussi au contexte social dans lequel elle s'exerce. Les visées de la pratique peuvent ainsi varier en fonction du contexte et de l'espace où elle s'institue. Ces variations supposent de s'interroger sur l'existence d'une essence particulière au théâtre de l'opprimé.

S'il existe une essence, un contenu essentiel au théâtre de l'opprimé, nous devons interroger dans quelle mesure le contexte socioculturel dans lequel cette pratique s'inscrit joue sur la mise en forme que les praticiens souhaitent mettre en œuvre. C'est pourquoi, afin de ne pas présumer de cette essence, son existence sera interrogée dans la dernière partie après avoir étudié les développements de cette pratique, son implantation en France et au Bengale-Occidental.

Objectivation et positionnement du chercheur

Avant de rencontrer cette pratique, mon rapport au théâtre était des plus ambigus. Les quelques incursions dans des salles de spectacles, les discussions qui s'y déroulaient à la sortie m'ont fait comprendre que les préoccupations des personnes présentes en ces lieux n'étaient pas les miennes. Le théâtre de l'opprimé et les personnes qui le pratiquent m'ont intrigué par la volonté d'utiliser le théâtre comme « *outil d'émancipation* » ou « *moyen pour transformer la société.* » Leurs engagements sur différentes thématiques (oppressions sexistes, racistes ou de classes...) ont souvent nécessité – mais de manière implicite – que je montre une certaine affinité élective avec ces engagements. Celle-ci a pu se révéler lors de réunions ou d'ateliers auxquels j'ai participé.

Implication dans la recherche

Cette étude ne s'inscrit pas à proprement parler dans une recherche-action. Puisque mon engagement dans la pratique ne s'est toujours fait que de manière ponctuelle, le temps d'un atelier ou d'une représentation, le temps d'une réunion d'organisation ou de bilan. Au fil des rencontres et des réunions, je suis néanmoins passé d'un observateur passif à celui d'une

²² Voir Chap. Formes idéales typiques de théâtralité page 165 et Chap. Les formes de théâtralisation du social, page 395.

personne incluse durant certains ateliers²³ ou dans les réflexions de certaines réunions. Ce fut le cas autant sur mon terrain français qu'indien. Cette étude pourrait donc plus être définie comme une recherche impliquée²⁴.

À travers cette implication j'ai aussi été amené à être analysé, dans un sens assez proche de celui développé par Ferenczi²⁵, par les praticiens du théâtre de l'opprimé. Pourquoi étais-je là ? Quel était mon rôle dans tel atelier ? Que représentait, pour moi, l'expérience du théâtre de l'opprimé ? Est-ce qu'à la fin de ma recherche, j'allais « m'y mettre » ? Toutes ces questions m'ont été posées par les personnes que j'ai observées dans leur pratique, avec qui je me suis entretenu, et dont plusieurs sont devenues des personnes de confiance, des amis.

Ce dernier point nécessite sans doute quelques explications. Sans entrer dans des considérations déontologiques, ces relations d'amitié offrent les avantages de leurs inconvénients. Puisque la connaissance que je cherche à produire s'appuie en partie sur la connaissance que mes interlocuteurs ont partagée avec moi, la nature de notre relation a manifestement une influence sur ma propre perception. D'un côté, la nature de ces relations risque de laisser des points d'ombre dans ce que je pourrais percevoir de leur pratique. De l'autre, ces relations en partie basées sur l'amitié permettent de développer une relation de confiance qui laisse la possibilité d'aborder des problématiques que les praticiens n'aborderaient sans doute pas sans une relation de cette nature. Ensuite, mon analyse n'est pas principalement focalisée sur le discours des praticiens. Elle se centre, pour une bonne partie, sur des observations (filmiques ou à l'aide d'un carnet de terrain). Cette diversité des techniques d'investigation met dans une large mesure à l'abri de biais propres aux relations que le chercheur peut entretenir avec ses interlocuteurs. Enfin, les critiques formulées dans cette thèse ne s'adressent assurément pas aux individus que j'ai rencontrés, mais bien à des pratiques en particulier. Ces différents points me laissent penser que les relations d'amitié qui ont pu se développer au cours de cette recherche ne représentent pas un obstacle à la production d'une connaissance critique et à la mise en place d'une position objectivée.

Ces questions d'objectivation, d'implication et de positionnement se posent aussi à propos de la manière de restituer les analyses à travers un genre discursif.

²³ Les ateliers ne rentrant que très peu en compte dans ce travail, je ne chercherai pas à expliquer plus mon implication dans ces derniers.

²⁴ René LOURAU, *Le journal de recherche : matériaux d'une théorie de l'implication*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

²⁵ Sándor FERENCZI, *Journal clinique: janvier-octobre 1932*, Paris, Payot, 1985.

Positionnement discursif

Si cette partie méthodologique est principalement rédigée au *je*, le reste du manuscrit reprendra une forme plus objectivante avec l'emploi du *nous* académique.

L'écriture au *je* est souvent défendue comme accompagnant une méthodologie plus réflexive. En effet, elle permet de révéler la présence de l'auteur dans le texte en s'écartant d'un genre réaliste classique. En promouvant une nouvelle forme de narrativité, l'emploi du *je* permettrait de replacer l'auteur et sa subjectivité face à son terrain et face à l'*autre* sans le dissimuler. Cependant, cette nouvelle narrativité n'est pas exempte de critique à l'instar de celles de Jean-Pierre Olivier de Sardan.

L'exposition de soi, sa mise en mots, voire sa mise en scène, sont désormais indissociables [...] des modes d'expression actuels, qu'ils soient écrit ou audiovisuels. On ne saurait donc s'étonner de ce que les sciences sociales suivent à cet égard une tendance aussi affirmée au sein de l'intelligentsia. L'exhibitionnisme érudit n'est plus seulement toléré, il devient valorisé.²⁶

Olivier de Sardan voit ainsi dans le *je* ethnographique un choix qui relève souvent plus de fondements stylistiques que d'orientations méthodologiques. Sans critiquer directement ces choix stylistiques, l'auteur rappelle qu'une option narrative donnée peut être mise au service du meilleur comme du pire ; le pire étant sans doute la valorisation égotique et narcissique du chercheur. C'est pourquoi, il ne faut pas confondre les enjeux narratifs de l'emploi du *je* avec les enjeux d'une épistémologie se voulant alternative ou tout du moins en rupture avec la sociologie et l'anthropologie classiques.

Il y a cependant derrière cet emploi des préoccupations morales parmi lesquelles on trouve par exemple le fait de ne pas camoufler la présence du chercheur, de sa place dans la société. Cet emploi vise aussi à révéler la manière d'*habiter* son terrain. Il donnerait des indications sur la qualité des relations avec ses enquêtés ou ses interlocuteurs. Il permettrait aussi d'éviter de piller des connaissances et se les approprier. Le *je* est alors usité comme un moyen de révéler le positionnement du chercheur et son « engagement » personnel²⁷. Cependant, s'exerce encore ici une confusion entre des présupposés déontologiques et des partis pris

²⁶ Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, *La rigueur du qualitatif les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2008, p. 171.

²⁷ Un des meilleurs exemples de cet engagement est sans doute le livre de Pascal Nicolas-Le Strat dont la première partie s'intitule « portrait du sociologue en militant ». Pascal NICOLAS-LE STRAT, *Une sociologie des activités créatives-intellectuelles*, Sainte-Gemme, Presses Universitaires de Sainte Gemme, 2014.

stylistiques. L'emploi du *je* révèle l'auteur des écrits de manière explicite, mais il n'assure en rien de pouvoir rendre compte de son comportement lors de son enquête.

Nonobstant, les partis pris méthodologiques de cette recherche (observation, entretien, relations personnelles...) sont fondamentalement subjectifs. « La subjectivité de l'anthropologue est un point de passage obligé du travail anthropologique de terrain, c'est une caractéristique en quelque sorte professionnelle, fondamentale, incontournable. »²⁸ Il importait donc de révéler cette part subjective de la méthodologie. Et le recours au *je* pour justifier ces partis pris me semblait plus efficient, autant du point de vue stylistique que pour ne pas chercher à se dissimuler derrière une école ou à se cacher derrière un *nous* objectivant la part de subjectivité de cette méthode. Ce qui explique pourquoi cette partie est rédigée au *je*.

En revanche, une fois ces partis pris méthodologiques exposés, je reprendrais la narration de la thèse au *nous* car l'objet de celle-ci est bien le théâtre de l'opprimé et celles et ceux qui le pratiquent ; pas moi et ma relation au théâtre de l'opprimé. « L'anthropologie et la sociologie n'ont pas pour but l'exaltation de subjectivité, ni celle des chercheurs, ni celle des populations enquêtées, même si l'intersubjectivité est au cœur des situations d'enquête. »²⁹ L'objet de ces disciplines reste bien (pour *nous*) la connaissance à la fois empirique et conceptualisée du social. La narration au *nous* académique et rhétorique, reste pour ma part une forme stylistique qui ne mérite pas de tomber en désuétude. Je conserverais cependant l'emploi du *je* dans certaines notes de bas de page. D'une certaine manière, en reprenant les termes de René Lourau, le but est ici de différencier le « texte » du « hors texte »³⁰, la production savante du journal de terrain. Mais cette différenciation vise à laisser transparaître ce qui est principalement subjectif des données qui sont objectivées (et non pas objectives) dans l'analyse.

Ces données ont été recueillies durant cette recherche à l'aide de différentes techniques d'investigation qui sont consignées en annexe³¹. Examinons maintenant comment je les ai utilisées.

²⁸ J.-P. OLIVIER DE SARDAN, *La rigueur du qualitatif les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique...*, op. cit., p. 179.

²⁹ *Ibid.*, p. 206.

³⁰ R. LOURAU, *Le journal de recherche : matériaux d'une théorie de l'implication...*, op. cit.

³¹ Voir page XVII.

1.2 *Explicitations préalables*

Au fil de cette recherche inductive, quatre questions principales ont émergé qui représentent en quelque sorte la toile de fond de cette thèse.

- Comment le théâtre de l'opprimé s'est-il inséré dans le social et quelle place cherche-t-il à y occuper ?
- Quelles relations les praticiens cherchent-ils à instaurer avec et entre les personnes qui y participent ?
- Quels types d'espace cherchent-ils à développer ?
- Quelles formes performatives sont proposées pour mettre cet espace en place ?

Pour chercher à y répondre, la thèse articule douze chapitres répartis en quatre parties respectivement focalisées sur l'histoire du théâtre de l'opprimé, la pratique du théâtre de l'opprimé en France, celle exercée au sein du Jana Sanskriti et pour finir, sur la comparaison entre nos différents terrains.

Explicitations sur la partition du document

Première partie : une histoire du théâtre de l'opprimé

La première partie de la thèse revient tout d'abord sur la création du théâtre de l'opprimé. Cette étape est nécessaire afin d'historiciser cette pratique et de l'étudier dans une approche dynamique. Cette partie est largement centrée sur le parcours de Boal. Cette focalisation présente à la fois des avantages en termes de récit historique, mais comporte un nombre non négligeable d'inconvénients par le fait d'effacer, tout du moins d'invisibiliser la contribution des nombreuses personnes ayant participé à la création et la consolidation de cette pratique. Cette focalisation est aussi liée au fait que Boal est presque le seul à avoir écrit sur la construction du théâtre de l'opprimé. Ce biais méthodologique est soulevé par Judith Butler.

Quand l'expérience est considérée comme l'origine des connaissances, la vision du sujet individuel (la personne qui a eu l'expérience ou l'historien qui la raconte) devient le fondement de la preuve sur laquelle l'explication est construite. Les questions sur le caractère construit de l'expérience, sur la façon dont les sujets sont constitués sous la forme différente dans le lieu, la façon dont sa vision est structurée – sur le langage (ou discours) et de l'histoire – sont laissés de côté.³²

³² « When experience is taken as the origin of knowledge, the vision of the individual subject (the person who had the experience or the historian who recounts it) becomes the bedrock of evidence upon which explanation is built. Questions about the constructed nature of experience, about how subjects are constituted as different in the

Pour chercher à pallier ce biais, la littérature existante – principalement composée des ouvrages de Boal lui-même – a été complétée par une série d’entretiens réalisée en France³³ et au Brésil avec des personnes ayant connu Augusto Boal lors de la consolidation de cette méthode théâtrale. J’ai aussi consulté les archives de Bernard Dort pour visionner les échanges de Boal avec ce dernier lorsqu’il était encore en Amérique Latine, afin de mieux cerner le contexte de cette création et de mieux comprendre la venue de Boal en France.

Cette partie revient ensuite sur les influences théoriques – à travers des personnes comme Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht et Paulo Freire – sur le théâtre de l’opprimé qui ont permis de lui donner une assise à la fois technique, éthique et politique. Cette première partie aborde enfin l’institutionnalisation et le développement international du théâtre de l’opprimé en s’attardant sur la création des centres de théâtre de l’opprimé (CTO) de Paris et de Rio et sur la construction des réseaux de théâtre de l’opprimé.

Deuxième partie : le théâtre de l’opprimé en France, de la crise à la consolidation

La deuxième partie se focalise quant à elle sur la pratique du théâtre de l’opprimé en France. Elle revient dans un premier temps sur les dissensus qui se sont transformés en conflits au sein du CTO pour ensuite s’intéresser à la façon dont des pratiques de théâtre de l’opprimé (TO) ont pu se redéployer après l’éclosion de ce centre. Afin de comprendre l’implantation des praticiens et l’évolution de la pratique, je reviens sur des éléments contextuels (travail par projet, virage communicationnel, virage thérapeutique) inhérents au changement social et qui ont eu une influence sur les possibilités et les manières de pratiquer le TO.

Lors de l’investigation de ce terrain, assez rapidement, j’ai décidé de me focaliser exclusivement sur des groupes qui se revendiquaient d’un héritage du théâtre de l’opprimé et qui conservaient une filiation avec Augusto Boal. Cette délimitation a pour visée d’inscrire les pratiques étudiées dans un ensemble plus large recouvrant une certaine homogénéité, notamment idéologique et éthique, s’inscrivant dans une histoire. De fait des groupes qui pratiquent aussi le théâtre forum, utilisant simplement la technique, sans prendre en compte les présupposés que l’on trouve chez Boal par exemple, ont été exclus de notre échantillon.

place, about how one’s vision is structured - about language (or discourse) and history - are left aside. » Judith BUTLER et Joan Wallach SCOTT, *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992, p. 25.

³³ Parmi les personnes ne faisant pas partie du « monde » du TO : Jack Lang, Jacqueline Copfermann, Jacques Amalric.

Ceci pourrait être considéré comme un cadrage abusif, mais il ne s'agit pas ici de faire une thèse sur le théâtre d'intervention. En effet, beaucoup de groupes de théâtre métissent leur pratique avec des techniques empruntées au théâtre de l'opprimé. Beaucoup de groupes d'intervention annoncent sur leur plaquette faire un théâtre forum, car le mot « forum » renvoie aux valeurs telles que la citoyenneté ou la démocratie. Or cette thèse se veut précisément centrée sur le théâtre de l'opprimé compris comme pratique ayant une forme particulière et portant un ensemble de valeurs liées à une conception des rapports sociaux où des opprimés sont pris dans des systèmes d'oppression.

C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons cherché à recenser quelles étaient les figures de l'oppression que l'on retrouvait abordées par ce théâtre. Cet état des lieux de la pratique française m'a ensuite poussé à comprendre comment ces figures étaient abordées au sein de la pratique. Cette recherche m'a conduit à établir une construction idéale-typique des formes de théâtralité mises en œuvre lors de théâtre forum. Cette construction est développée à partir de l'analyse d'une représentation en particulier. Les praticiens à qui nous avons présenté cette construction la trouvent en général assez juste et en accord avec le travail qu'ils effectuent de la création d'un théâtre forum jusqu'à sa mise en œuvre. D'autres, plus sceptiques, ne semblaient pas pleinement se retrouver dans ce tableau. Ce qui pose évidemment la question de construction de types « purs » comme celle des idéaux types. Comme le souligne Francisco Roa Bastos :

Ces types purs permettent de percevoir le monde en le réorganisant « à notre vue », selon des perspectives accessibles à notre entendement. Mais malheureusement [...] ces perspectives – construites – projettent aussi des ombres sur le réel en en structurant la perception, et elles ont des lignes de fuite le long desquelles on peut facilement se perdre.³⁴

S'il faut se méfier des constructions non pas *ex nihilo*, mais bien « à notre vue », il n'en reste pas moins que celles-ci demeurent à mon sens opérante³⁵. J'ai d'ailleurs retrouvé ces formes de théâtralité sur le terrain indien, qui fait l'objet de la troisième partie.

Troisième partie : le Jana Sanskriti

Cette partie est consacrée au Jana Sanskriti, groupe qui a surgi dans notre thèse tel un aléa du destin et qui prend maintenant une part importante de cette recherche.

³⁴ Vanessa BERNADO, Félix BLANC, Raphaëlle LAIGNOUX et Francisco ROA BASTOS (éd.), *Que faire du charisme ? Retours sur une notion de Max Weber*, Rennes, PUR, 2014, p. 230-231.

³⁵ C'est d'ailleurs afin que cette construction ne soit pas qu'« à notre vue » que nous avons souhaité la partager avec des praticiens.

Dans cette partie je reviens tout d'abord sur la création de cette équipe théâtrale dans le contexte particulier du Bengale-Occidental – état indien qui a été gouverné par des communistes de 1977 à 2011 – en m'intéressant à la manière dont le théâtre de l'opprimé a été métissé à l'art traditionnel populaire. Je décris ensuite la manière dont ce groupe organise son action pour voir comment cette action s'articule autour de la pratique du théâtre de l'opprimé afin d'analyser quels liens s'opèrent avec la réalité vécue dans les villages.

Pour ce terrain, l'absence de maîtrise du Bengali (langue parlée par la majorité des membres du Jana Sanskriti) m'a empêché un plein accès au travail de ce groupe comme à cette remarquable culture. Pour ce qui est de ma recherche, je suis donc passé par l'anglais afin de communiquer avec mes interlocuteurs. Ces derniers étaient principalement des membres de l'équipe de coordination³⁶ qui possédaient une meilleure maîtrise de l'anglais³⁷. La barrière de la langue représente évidemment un obstacle de taille dans le travail de compréhension qui vise une production de connaissance.

Pour essayer de pallier ce problème (moi parlant français ; eux parlant bengali ; nous parlant anglais), je me suis toujours efforcé de poser les mêmes questions à différents interlocuteurs, afin de vérifier qu'il n'y avait pas d'incompréhension ou qu'il ne s'agissait pas de mésentente sur les informations demandées et données.

Pour illustrer ceci, lors du festival Muktaadhara 5, dans un village où 5000 personnes étaient réunies, avant que les représentations commencent, une personne très agitée sur scène a fait un long discours enflammé. Ne reconnaissant pas le « style » du Jana Sanskriti dans la démarche, j'ai demandé à Himadri³⁸, si c'était un membre du Jana Sanskriti ou un politicien local qui avait profité de l'occasion pour s'accaparer la scène. La réponse fuyante d'une personne occupée par l'organisation du festival fut assez simple : « *Yes, it's a local member* ». Trois minutes plus tard, je posais la même question à un autre membre ayant une maîtrise de l'anglais pourtant moins poussée, qui m'a expliqué que c'était en réalité un représentant du Parti du Congrès. Cet individu était un ami du Jana Sanskriti depuis l'époque où les communistes étaient au pouvoir et avait gardé de la sympathie pour le groupe. Il s'avérait qu'il s'accaparerait bien la scène à des fins autres que la présentation du festival.

³⁶ Le Jana Sanskriti fonctionne avec une épique de coordination et plusieurs équipes satellites. Voir page 219.

³⁷ Cette maîtrise est liée pour une part au fait qu'une partie de cette équipe est originaire d'un milieu où l'apprentissage de l'anglais était réellement existant et d'autres au fait que cette équipe est plus régulièrement en contact avec des personnes étrangères ne parlant pas bengali.

³⁸ Himadri est un des membres du Jana Sanskriti qui s'occupe principalement des questions comptables.

Cet exemple est révélateur des incompréhensions linguistiques et des mésententes auxquelles on peut être confronté lorsqu'on entame une démarche de recherche sur un terrain dont on ne maîtrise pas la langue. D'aucuns verraient ici un point invalidant la démarche. Mais conscient de la taille de l'obstacle linguistique, je pense malgré tout avoir mis en place un certain nombre d'outils et de pratiques³⁹ pour prévenir et pour ne pas mésinterpréter certaines données locales⁴⁰. Je reste cependant parfaitement conscient des nombreuses zones d'ombres relatives à cet obstacle. Un des plus importants est certainement l'accès aux interlocutrices.

Bien que le Jana Sanskriti soit composé à 60 % de femmes, j'ai eu plus facilement des contacts avec les hommes de ce mouvement qui parlaient plus facilement anglais. Ce problème est tout d'abord lié à la place accordée aux femmes dans les discussions publiques, surtout lorsque ces échanges s'effectuent en présence d'un étranger. Alors même qu'elle est une femme, Carine Pionetti, étudiant la transmission des semences au Bengale-Occidental, a observé des difficultés similaires pour accéder à la parole des femmes : « Comme les paysans se montraient toujours plus prompts à parler que les paysannes, interviewer des femmes dans le domaine public semblait ne pouvoir se faire qu'en outrepassant les hommes, chose difficile à concevoir et surtout à mettre en place au Bengale. »⁴¹ Il faut remarquer qu'au sein du Jana Sanskriti, cette barrière est réellement moins importante. Cependant, le fait de ne pas oser tenter de parler en anglais en public révèle tout de même un habitus où la femme sert les invités, écoute et s'assure qu'ils se sentent bien sans pour autant prendre part aux discussions. Il n'est donc pas évident pour ces femmes d'aller plus loin dans une conversation où l'on ne se comprend qu'à demi-mot, avec un homme occidental.

L'importance de ce mouvement par son histoire, sa taille, la particularité de ses actions mêlant de manière singulière le politique et l'artistique pourrait représenter un sujet de recherche en soi. Si le développement de cette partie aurait pu être plus approfondi, en prolongeant notamment la durée des séjours de recherche, cette thèse a comme objet le théâtre de l'opprimé et pas le Jana Sanskriti. Malgré l'importance de ce groupe, le but est bien ici de construire un discours général qui se base sur un travail comparatif. C'est cette comparaison qui constitue la quatrième partie de cette recherche.

³⁹ Voir en annexe pour la manière dont ont été menés les entretiens et les observations

⁴⁰ Ce qui m'amène à préciser que je ne me sens nullement devenu un « spécialiste » du Bengale-Occidental et que dans le champ des études indiennes, ma contribution reste particulièrement mineure.

⁴¹ Carine PIONETTI, *Semences et savoirs en Inde: diversités en péril. enquête sur la biodiversité agricole*, Paris, Cultures croisées, 1998, p. 25.

Quatrième partie : la comparaison entre les terrains

Pour ce travail comparatif, j'ai d'abord observé le théâtre de l'opprimé en France et c'est avec cette perspective que mon regard s'est porté sur le Jana Sanskriti. Je pense qu'en retour, l'observation du Jana Sanskriti m'a offert une nouvelle manière de voir le théâtre de l'opprimé en France. C'est sans doute l'expérience du détour dont parle Balandier qui permet « d'éclairer notre situation par celles des autres cultures »⁴² et qui constitue la base de cette comparaison.

Mon but est bien de chercher les analogies entre mes deux terrains. Mais pour ce faire, cette quatrième partie commence par un inventaire des différences et des divergences (thématiques abordées, esthétiques, modes d'organisation et de développement, continuité du travail après la scène, public, rapports au politique, au pédagogique, à la spiritualité) liées à des espaces aux contextes dissemblables.

À partir de ces différences, j'ai cherché à dégager quels objectifs particuliers étaient communs à la mise en forme de cette pratique, en la comprenant comme la constitution d'un espace public singulier. La singularité de cet espace est liée au fait que l'établissement d'un tel espace s'élabore à partir de considérations esthétiques, au sens d'une recherche sur les formes sensibles.

J'ai donc cherché à appréhender ces formes en tentant de les situer dans l'ensemble assez vaste de celles étudiées par l'anthropologie⁴³. Ces formes (spectacle, fête, jeu, rituel, etc.) sont caractérisées par une recherche d'efficacité ; recherche qui est aussi le propre du théâtre de l'opprimé. Néanmoins, il importe d'éviter tout amalgame péremptoire en opérant de rapides glissements métaphoriques entre ces formes et le théâtre de l'opprimé. Comme le remarque Houseman :

Bon nombre des événements empiriques que les ethnologues traitent de « cérémonies » ou de « rituels » sont tout aussi composites : ils intègrent, en tant qu'aspects intrinsèques, des qualités relevant du jeu, du spectacle ou de l'interaction ordinaire. Dans la mesure où c'est effectivement le cas, le travail d'analyse doit consister à identifier les différentes composantes impliquées dans la structuration de l'événement étudié, et préciser l'interrelation ordinaire entre ces composantes (enchâssement, alternance, juxtaposition, etc.) qui sous-tend son efficacité distinctive.⁴⁴

⁴² Georges. BALANDIER, « Le sacré par le détour des sociétés de la tradition », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 100, 1996, p. 5-12.

⁴³ Ces formes sont autant étudiées dans l'anthropologie classique que dans des disciplines plus récentes comme les *performance studies*.

⁴⁴ M. HOUSEMAN, *Le rouge est le noir...*, op. cit., p. 22.

L'étude de l'imbrication et de la subordination de ces formes mènera enfin, à partir des matériaux empiriques, à une réflexion sur la possible efficacité de cette pratique et sur les visées émancipatrices⁴⁵ de celle-ci.

Les enjeux de la recherche

Prendre le TO comme objet de recherche revient à se confronter à un objet hybride, qui touche au politique, à l'artistique et à l'intervention sociale. C'est une des raisons pour lesquelles on trouve un certain nombre de mémoires (de recherche ou professionnels) inscrits dans divers champs disciplinaires (études théâtrales, sociologie, sciences politiques, sciences de l'éducation, communication, psychologie clinique, littérature, études lusophones) traitant ce sujet. Dans le monde anglo-saxon, les recherches sur cette pratique se sont développées à un tout autre niveau⁴⁶, notamment parce que les champs disciplinaires ne sont pas segmentés de la même manière qu'en France.

En France, on trouve plusieurs chercheurs qui intègrent l'étude de cette pratique dans le cadre de recherches plus larges sur un autre objet. C'est le cas d'enquêtes sur la participation ou de réflexions sur différents outils d'intervention sociale qui touchent une myriade de domaines.

L'enjeu principal de cette recherche est donc de proposer une réflexion entièrement tournée vers cet objet, en réfléchissant sur ses ambitions émancipatrices. Le TO n'en est pas moins abordé dans une optique particulière, à travers une lecture sociologique et anthropologique, qui cherche d'un côté à interroger la place de cette pratique dans le social et, de l'autre, à appréhender le TO à partir de l'intentionnalité des praticiens.

Le premier point m'a mené à approfondir la notion d'espace public pour saisir la complexité du rapport que le TO entretient avec le social. Cette réflexion fait la part belle aux travaux d'Oskar Negt⁴⁷. Récemment traduit en français, il importe de prendre en considération sa conceptualisation des espaces publics. C'est ce j'ai cherché à faire en confrontant sa conception à la pratique du théâtre forum.

⁴⁵ Pour Frédérick Tarragoni, l'émancipation « désigne un processus de libération politique, individuel et collectif, vis-à-vis d'un ensemble de tutelles, de normes ou d'assignations minorantes (émancipation féminine, émancipation coloniale, émancipation sexuelle, émancipation des travailleurs). » In Federico TARRAGONI, « Émancipation », in *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013, .

⁴⁶ En témoigne la *Pedagogy & Theatre of the Oppressed, Inc.* (PTO), qui depuis 1995, organise annuellement des conférences dans différentes universités des États-Unis. Voir : <http://ptoweb.org/>

⁴⁷ Oskar NEGHT, *L'espace public oppositionnel*, traduit par Alexander NEUMANN, Paris, Payot, 2007.

Le deuxième point concerne la nature de cette pratique théâtrale, qui touche fortement à la question du sensible. Cette question est souvent posée à partir de réflexions sur l'esthétique. Ici, je n'aborde pas cette dernière de manière directe, mais dans une posture peut-être plus anthropologique, à travers une compréhension du sensible médié par des symboles. Cette orientation tournée vers le symbolique m'a mené à interroger les théories de l'activité rituelle en cherchant à la fois ce que ces théories pouvaient apporter à la compréhension du TO et ce que le TO permettait d'apporter comme heuristique de l'activité rituelle. Au sein de la pratique, le partage de ces symboles m'a aussi conduit à mettre l'accent sur les relations qui s'y établissaient, en mobilisant la notion de don, développée par Mauss, qui a ensuite été hissée au rang de paradigme⁴⁸. Dans cette thèse, je reprends particulièrement les travaux de Marcel Hénaff sur la question, afin d'en montrer autant les atouts que les limites lorsqu'il s'agit de les confronter à un objet comme le TO.

D'autre part, si ce travail de recherche est plus centré sur ceux qui mettent en œuvre la pratique, il ne cherche pas moins à interroger ce que les praticiens espèrent produire chez les participants. En abordant cette question complexe – qui convie une réflexion sur la dimension pédagogique de la pratique –, j'ai cherché, à travers la comparaison des contextes français et indien, à définir l'ambition d'un outil d'intervention politique en termes de processus de subjectivation.

L'enjeu général de la thèse est ainsi d'analyser le TO comme une matrice, qui, en fournissant appui et structure, offre un cadre à la production et la construction d'un espace public médié par des symboles utilisés dans une orientation bien particulière.

En parallèle des enjeux de discussion théorique, cette recherche ambitionne de donner une plus grande visibilité à cette pratique afin d'enrichir la perception que nous pouvons en avoir. L'enjeu de cette visibilité n'est pas de faire la promotion du TO, mais plutôt d'affirmer qu'il existe des contextes dans lesquels son utilisation est porteuse de sens et d'autres où celui-ci est plus qu'incertain.

J'ai souligné plus haut le fait que les réflexions développées ici s'appuient sur les connaissances des praticiens. Je pense qu'en retour, cette recherche – comprise dans son ensemble et pas seulement à travers cet écrit – peut offrir de nouvelles pistes à même d'alimenter les réflexions de ces praticiens. Car une partie des problématiques et des tensions que je souligne ici sont soulevées par les praticiens depuis qu'ils y sont confrontés. Parler

⁴⁸ Alain CAILLÉ, *Anthropologie du don : le tiers paradigme*, Paris, Découverte, 2007.

d'enjeux renvoie à ce que l'on peut gagner ou perdre dans une entreprise. Il m'apparaît clairement que ce n'est qu'en conservant un dialogue étroit avec les praticiens que je pourrais peut-être permettre à cette recherche d'offrir des bénéfices. Auprès des praticiens français, ce dialogue est entamé depuis déjà quelques années. Auprès des praticiens indiens, le problème de la distance et de la langue pose cette ambition dialogique dans des termes bien plus complexes. Complexité qu'il m'appartient de surmonter afin de ne pas être le seul bénéficiaire de la relation que j'ai entamée avec ce groupe depuis 2010.

Nous arrivons au terme d'un premier mouvement qui consistait à introduire notre recherche et la manière dont je l'ai abordée. Cette thèse en compte onze autres qui composent les quatre parties de cet ensemble. Le prochain revient sur le contexte historique dans lequel est né le théâtre de l'opprimé.

**Première partie :
L'invention du théâtre de
l'opprimé**

Le 2 mai 2009, Augusto Pinto Boal quittait la scène. Si l'homme à qui on doit la création du théâtre de l'opprimé s'est éteint, la scène qu'il a instaurée n'est pas morte. Le théâtre de l'opprimé se pratique toujours sous différentes formes, dans plus de soixante-dix pays. Depuis son apparition, il n'a cessé de changer, en renouvelant ses techniques et en s'adaptant aux contextes sociaux. Le point commun dans cette diversité de pratiques est qu'il s'agit toujours de théâtre et qu'elles se présentent comme outils politiques. Lorsqu'on s'interroge sur une pratique culturelle en tant que création, il semble important de distinguer deux choses : la création de cette pratique, et cette pratique comme processus créatif.

La naissance du théâtre de l'opprimé est indissociable de la trajectoire de son auteur tandis que son évolution s'est inscrite dans différents contextes sociaux.

2 Naissance dans un contexte historique mouvementé

Si le théâtre de l'opprimé a pris son impulsion pendant la dictature au Brésil (1964-1985), il nous faut remonter un peu en amont pour en saisir les fondements. À cette époque, le Brésil vit dans un climat d'effervescence intense. La politique nationale d'industrialisation du président Juscelino Kubitschek (1956-1961) transforme totalement le pays. La construction de Brasília, symbole du renouveau architectural, débute à ce moment. Le climat politique est marqué par l'émergence d'un puissant mouvement nationaliste, qui s'exprime de manière différente dans chaque camp politique. Du parti communiste à l'Union démocratique nationale, tous revendiquent un développement national à la recherche d'un « modèle brésilien » pour *propulser le pays au rang de civilisation*. Sur le plan de la création culturelle, on assiste à la naissance du *Cinéma Novo* et à l'apparition de la *Bossa Nova*. Dans le théâtre, ce moment d'effervescence intellectuelle se traduit par l'affirmation d'une pensée politique et militante. Cette atmosphère est aussi enrichie par un apport culturel important qui fera dire à Richard Roux : « Le Brésil a tout découvert pêle-mêle, en quelques années : Oscar Wilde,

Shakespeare, Gorki, O'casey, Pirandello, Giraudoux, Lope de Vega et presque simultanément Stanislavski et Brecht. »¹

Ce qui allait devenir le théâtre de l'opprimé émerge donc dans une période de foisonnement qui fait la part belle à la créativité. Et on pourrait le considérer comme une invention en ce qu'il révolutionne profondément la pratique théâtrale. Mais en s'appuyant sur des pratiques déjà existantes et en cherchant toujours à se renouveler durant plusieurs décennies, le théâtre de l'opprimé est sans doute plus proche de l'innovation par sa capacité à se réorganiser, en perturbant même son propre système. Cependant, que l'on parle d'invention ou d'innovation, le théâtre de l'opprimé reste une création ; et l'émergence d'une création nous amène à poser la question qui taraudait Lucien Goldmann : « Quel est, dans la société moderne, le sujet de la création ? »

Dans une dialectique entre la compréhension et l'explication, Goldmann cherche à analyser la cohérence d'une œuvre et à l'inscrire dans une totalité significative plus vaste, qui explique cette structure significative et met en lumière sa fonctionnalité sociale.

Comprendre un phénomène, c'est décrire sa structure et dégager sa signification. Expliquer un phénomène, c'est expliquer sa genèse à partir de sa fonctionnalité en voie de devenir à partir du sujet. Et il n'y a pas de différence radicale entre la compréhension et l'explication ; si je veux expliquer une *pensée* de Pascal, je dois me référer à toutes les pensées, et si j'étudie toutes les pensées, je les comprends. Mais il faut expliquer leur genèse, et je dois faire alors appel au jansénisme ; et je peux comprendre le jansénisme en faisant appel à la noblesse de robe, et ainsi de suite.²

Par sujet, Goldmann entend un sujet trans-individuel, compris comme un sujet collectif qui se construit à partir des « relations entre le moi et les autres dans une situation dans laquelle l'autre n'est pas l'objet de pensée, de désir ou d'action, mais fait partie du sujet et est en train d'élaborer une prise de conscience ou de faire une action en commun avec moi. »³

Pour expliquer la création et les évolutions du théâtre de l'opprimé, nous devons donc comprendre Boal et ses écrits. Mais la genèse du travail de Boal doit être comprise à travers les accointances et les aversions idéologiques, à travers les médiations et les relations que Boal a pu tisser tout au long de son existence. Car si les principaux ouvrages et les principales

¹ Richard ROUX, *Le théâtre Arena de São Paulo : Naissance d'un théâtre brésilien (1953-1975), du théâtre en rond au « théâtre populaire »*, Thèse d'État de Lettres, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Provence, 1989, p. 9.

² Lucien GOLDMANN, *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971, p. 152.

³ Lucien GOLDMANN, « Le sujet de la création culturelle », Conférence à Royaumont, Fond Goldmann (B11-02), Archives de l'IMEC, 1965.

innovations de cette pratique sont estampillés d'Augusto Boal lui-même, elles sont pleines de traces d'un ensemble d'acteurs ayant pris part à ce sujet collectif dont nous parle Goldmann, sujet de la création. Boal peut ainsi être étudié comme un « canaliseur » ou un médiateur. C'est donc à travers son parcours que nous aborderons l'émergence de cette nouvelle pratique et de sa diffusion.

Issu de la bourgeoisie *carioca*⁴ Augusto Boal est né au Brésil en 1931. Arrivé à l'Université de Rio de Janeiro, il poursuit des études de chimie lorsqu'il est élu responsable au département culturel. Ceci lui permet d'être en contact avec les nombreux artistes invités à présenter leurs spectacles. Tout en suivant des cours de théâtre au *Servicio Nacional do Teatro* (SNT), en écrivant déjà pour une troupe de théâtre expérimental, il obtient son diplôme de chimie à 21 ans. Sa spécialisation en pétrochimie l'amène à poursuivre ses études à l'université Columbia de New York où il continue parallèlement à étudier le théâtre à la *School of Dramatic Arts*. Là-bas, il est formé aux techniques de l'acteur studio inspirées de la méthode Stanislavski⁵. Boal rejoint des groupes d'écriture et réalise sa première mise en scène qui lui permet de remporter un concours. Son investissement croissant pour le théâtre l'amène à prendre la décision de renoncer à sa vocation d'ingénieur au profit de l'art dramatique, ce qu'il fera en rentrant au Brésil et en intégrant le théâtre Arena. Malgré tout, comme le note Antonia Pereira Bezerra, « il garde de son parcours scientifique une certaine "déformation professionnelle" qui, appliquée à l'art, est à l'origine de son éternel souci de systématisation. »⁶

2.1 *Le Théâtre Arena 1955-1971*

Le nom Arena⁷ vient de la forme arrondie de l'espace théâtral et désigne autant le groupe que le lieu où se déroulent les spectacles. La scène en rond n'est pas une invention pauliste, on la trouve en d'autres lieux, à différentes époques et dans d'autres domaines que le théâtre à

⁴ Les Cariocas sont les natifs de la ville de Rio de Janeiro. Cette classe bourgeoise est reconnue comme ayant été à la base de multiples innovations culturelles et scientifiques, surtout avant 1960, à l'époque où la ville était la capitale fédérale du Brésil.

⁵ Konstantin Sergueevitch STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963.

⁶ Antonia PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001, p. 22.

⁷ Fondé à São Paulo en 1953, dirigé au départ par José Renato, le théâtre Arena fut le premier en Amérique du Sud à utiliser le concept de scène circulaire entourée par le public. Après l'arrivée de Boal, le théâtre Arena s'est aussi efforcé de rechercher un style brésilien de mise en scène et d'interprétation. Il a ainsi œuvré en faveur de l'appropriation nationale des classiques. Arena prendra peu à peu fin à la suite des violentes répressions menées par la dictature, surtout à partir de 1968.

proprement parler. Nonobstant, la quasi-généralisation des scènes à l'italienne en fait malgré tout une structure originale. José Renato, l'un des initiateurs de ce théâtre, s'inspirera de Margo Jones qui avait utilisé cette mise en scène quelques années auparavant aux États-Unis. En plus de l'aspect novateur toujours apprécié dans le monde du théâtre, cette structure offre la possibilité de mettre en scène des pièces à peu de frais en créant une ambiance intime et une communication particulière avec le public. C'est en vantant ces mérites que José Renato entraîne avec lui une série de comédiens⁸ pour fonder la compagnie du théâtre Arena.

L'arrivée d'Augusto Boal au sein d'Arena

Augusto Boal rentre des États-Unis en 1955 et intégrera le théâtre Arena de São Paulo, après avoir été recommandé par Sábato Magaldi⁹ à José Renato, le directeur artistique, qui cherchait une personne pour codiriger le groupe. Si plusieurs membres du groupe émettent dans un premier temps des doutes quant à l'intégration de ce *gringo carioca*, l'hostilité tombe très vite après les premiers contacts¹⁰.

À la fin de l'année 1956, Boal propose ses premières mises en scène et prend la direction d'Arena. Son arrivée coïncide avec les préoccupations sociales et la volonté d'engagement politique de bon nombre de comédiens du groupe. L'orientation artistique va se teinter d'idées anticoloniales et d'une certaine vision du nationalisme brésilien¹¹. On assiste alors à un double mouvement d'assimilation culturelle et d'appropriation nationale. Boal contribuera à ces mouvements concomitants en traduisant des textes anglais et américains, en partageant la méthode de Stanislavski qu'il venait de découvrir aux États-Unis, mais surtout en mettant en place cette appropriation nationale.

Au sein d'Arena, l'accent est mis sur le refus du colonialisme culturel venu des États-Unis, mais aussi du *vieux monde*. Cette orientation va aussi se faire par la médiation de l'anti-modèle qu'est le TBC (*Theatro Brasileiro de Comédia*). Institution qualifiée de bourgeoise par Boal, le TBC attire la haute société pauliste et dans une moindre mesure, la classe moyenne avide

⁸ Parmi eux, Geraldo Mateus, Sérgio Sampaio et Emílio Fontana.

⁹ Mentor intellectuel du groupe, Magaldi permettra à Boal d'établir par la suite des liens avec des intellectuels français (Bernard Dort, Emile Copfermann ou Jack Lang ...)

¹⁰ R. ROUX, *Le théâtre Arena de São Paulo...*, op. cit., p. 122.

¹¹ Précisons qu'au Brésil, à cette période, le nationalisme est présent dans tous les courants sous des formes sensiblement différentes : que ce soit dans les mouvements étudiants, au parti communiste qui a les faveurs de nombreux intellectuels et artistes, chez les membres de la droite conservatrice, tous revendiquent une vision « nationale développementaliste ». Voir : Julian BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », in *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Vic la Gardiole, l'Entretemps éd., 2007, p. 217-227 ; Daniel PÉCAUT, *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

de montrer son appartenance à ce monde culturel. C'est donc contre le TBC qu'Arena va se construire en prenant une direction différente, dans la mise en scène, dans le jeu, dans le répertoire et dans les aspirations et en cherchant à s'adresser à un autre public. Installé au cœur de São Paulo, le théâtre Arena propose des billets à un prix nettement inférieur¹² à ceux du TBC. Ces tarifs visent à drainer un public plus populaire au théâtre. En réalité, ce public (parfois des déçus du TBC) est principalement constitué d'intellectuels, d'enseignants et d'étudiants issus de la classe moyenne inférieure.

La démarche initiale de ce groupe n'est pas sans rappeler le projet du TNP (Théâtre National Populaire) de Jean Vilar, que l'on trouve en France. Il y a, à cette époque, les mêmes questionnements sur la place et sur la relation au public. D'ailleurs, Sábato Magaldi le mentor intellectuel du groupe ainsi que son directeur artistique José Renato étaient venus séjourner en France pour étudier et participer au projet de Vilar¹³. La notion de théâtre populaire tant débattue à l'époque, utilisée au sein de l'Arena trouve donc une partie de ses sources dans le TNP. En sens inverse les innovations développées par le théâtre Arena, ne passeront pas inaperçues auprès des Occidentaux de passage au Brésil¹⁴.

De 1956 et 1958, Arena se lance dans une période que Boal qualifiera de « réaliste »¹⁵ – contre le théâtre épique du TBC et par la mise en scène du théâtre en rond. Le répertoire est d'abord constitué de nouvelles pièces de jeunes auteurs brésiliens (dont Boal lui-même) puis de grandes œuvres classiques du répertoire international (Molière, Lope de Vega, Machiavel, Gogol, Ruzzante...), habillées avec une esthétique aux racines brésiliennes. Ce répertoire international est revisité avec la volonté de mettre en scène le peuple brésilien. Cette volonté implique notamment de représenter le Brésil dans sa diversité culturelle et ethnique. On voit alors pour la première fois des comédiens noirs et mulâtres jouer les rôles principaux. L'originalité de ces mises en scène tient aussi au lieu dans lequel les pièces étaient présentées. La scène en rond réduit très fortement la distance entre la salle et la scène, entre le spectateur et les acteurs, incitant les comédiens à jouer avec une grande authenticité.

Étrangement, la scène circulaire se révéla être la forme la plus adéquate pour ce théâtre-réalité ; c'est en effet la seule qui permet le *close-up* : tous les spectateurs sont proches de tous les acteurs. Le public peut sentir l'odeur du café servi sur scène, observer ce qu'on y mange au moment même où on le fait. La larme « furtive » y révèle son secret... [...] La scène prend conscience de sa forme circulaire, autonome, et opte pour le dépouillement

¹² Le fait d'utiliser une scène en rond est nettement moins onéreux qu'une scène pleine d'artifices techniques.

¹³ R. ROUX, *Le théâtre Arena de São Paulo...*, op. cit., p. 254.

¹⁴ En témoigne l'accueil d'Arena au festival de Nancy en 1971.

¹⁵ Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, p. 49.

absolu : une brique figure le mur, quelques brins de paille, la paille ; etc., et le spectacle se concentre sur l'interprétation des acteurs.¹⁶

Cette focalisation sur l'interprétation des acteurs va prendre une part de plus en plus importante dans le travail du groupe. Selon Roberto Freire¹⁷, c'est Boal qui impulse cette orientation insistant sur l'aspect « scientifique » du théâtre découvert durant des cours de dramaturgie qu'il avait suivis aux États-Unis avec John Gassner. En 1958, un séminaire dramaturgique voit le jour pour travailler les techniques d'inspiration stanislavskienne et pour développer l'écriture de textes brésiliens. Roberto Freire rapporte que « le séminaire de dramaturgie a été plus un tournant historique qu'un processus d'élaboration de textes brésiliens. Sans ce séminaire, nous aurions écrit les mêmes choses, mais sans la même conscience. Ce qui m'a apporté quelque chose, c'était d'avoir participé avec d'autres personnes à prendre position en faveur du théâtre brésilien. »¹⁸ Si ce séminaire draine beaucoup d'individus, certaines personnes ne sont pas admises ou sont rejetées si leur engagement n'est pas à la hauteur des ambitions politiques du groupe.

Arena est alors constitué d'hommes et de femmes issus de la petite bourgeoisie, qui se revendiquent anticolonialiste, féministe et de gauche. Certains sont liés au Parti communiste du Brésil, ce qui n'est pas le cas de Boal malgré ses accointances marxistes.

J'ai toujours été opposé à la vie en parti et à la discipline nécessaire au militant. La seule idée d'entrer dans un parti me causait des crampes. Je ne croyais pas aux analyses simplistes ni n'arrivais non plus à imaginer celles qui sont complexes. Je ne suis pas entré au PC, mais j'ai respecté la majorité de ceux qui y sont entrés.¹⁹

Toujours en 1958, José Renato part pour Paris faire un stage au TNP, laissant ainsi à Boal la direction du groupe. Boal impulse de nouveaux modes d'organisations et Arena devient une coopérative d'acteurs²⁰ afin de faire coïncider les idées politiques défendues dans le théâtre avec les pratiques concrètes du groupe.

En se basant sur les témoignages d'acteurs et de dramaturges ayant pris part au groupe, Izaías Almada²¹ montre comment Arena n'a pas été le fruit d'un plan pré-élaboré par une seule

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷ Joaquim Freire Roberto Correa est écrivain, journaliste, dramaturge, psychanalyste et médecin. Il débute dans le théâtre à l'École d'Art Dramatique de São Paulo. Il participera aux activités du théâtre Arena.

¹⁸ « [...] o Seminário de Dramaturgia foi mais um marco histórico que um processo de elaboração de textos brasileiros. [...] Sem o seminário, teríamos escrito as mesmas coisas, mas sem a mesma tomada de consciência. O que me acrescentou alguma coisa foi ter participado com outras pessoas de uma tomada de posição em favor do teatro brasileiro. » in Carmelinda GUIMARÃES, « Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois », *Dionysos*, (Especial: Teatro de Arena)-24, 1978, p. 64-82.

¹⁹ Augusto BOAL, *Hamlet e o filho do padeiro : memórias imaginadas*, Editora Record, 2000, p. 167.

²⁰ En 1971, lorsque le théâtre est fermé et confisqué par les agents de la répression, il restait cinq sociétaires que sont Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Jusca de Oliveira, Paulo José Gomes de Souza et Flavio Império.

²¹ Izaías ALMADA, *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

personne. Arena semble s'être construit et modifié en effectuant un travail de création dans lequel le texte et la scène ont consolidé un groupe autour d'une conscience sociale et politique. Conscience qui allait devoir se confronter à la réalité d'un coup d'État et d'une dictature militaire.

Le coup d'État d'avril 1964

Mené par le maréchal Castelo Branco, le coup d'État qui renversa le président élu João Goulart commence le 31 mars 1964. Suites à de nombreux mouvements sociaux au Brésil en 1963 qui effraient les milieux conservateurs ; prétextant la menace communiste, il instaure un régime militaire qui dure jusqu'en 1985.

Une partie de la population, principalement composée de catholiques progressistes proches de la théologie de la libération, de groupes communistes, d'étudiants et d'artistes, a cherché à s'opposer à cette prise de pouvoir et à la mise en place de la dictature ; dictature qui a fortement réprimé ces tentatives de protestation.

La dictature suspend la Constitution de 1946, dissout le Congrès, supprime bon nombre de libertés individuelles et instaure un code de procédure pénale militaire qui autorise l'armée et la police à arrêter en dehors de tout contrôle judiciaire, toutes personnes et tous groupes identifiés comme suspects.

Le coup d'État marque un tournant dans l'histoire du théâtre Arena et pour la construction du théâtre de l'opprimé. Comme le remarque Richard Roux, « le climat dans lequel se déroula la vie quotidienne des Brésiliens – même ceux non engagés politiquement – fut longtemps chargé de menaces latentes, tout un chacun courant le risque de se voir, pour un oui pour un non, entre les mains du DOPS²², du DOI-CODI²³, polices politiques, ou de l'Escadron de la mort. La plus grave accusation devient celle de *subversion*, terme non défini et englobant toute action jugée comme allant à l'encontre des "intérêts nationaux". Les mouchards pullulèrent, les intellectuels et les artistes furent persécutés. Les divers Actes Institutionnels, justifiant la répression arbitraire, se succédèrent et furent avalisés par les États-Unis. »²⁴

Très rapidement, les partis politiques non favorables au gouvernement militaire sont dissous. Plusieurs associations ou syndicats, comme UNE (União Nacional dos Estudantes), sont

²² Département de l'Ordre Politique et Social du Brésil.

²³ Département des opérations d'information - Centre des opérations de défense intérieure

²⁴ R. ROUX, *Le théâtre Arena de São Paulo...*, op. cit., p. 93.

déclarés illégaux tout comme le droit de grève et le droit d'appel à la justice sont éliminés des droits du citoyen. Les facultés de tout le pays sont épurées (parfois même détruites) tant du côté étudiantin que du côté professoral. Les crédits alloués à l'éducation se voient diminués drastiquement et l'enseignement supérieur grandement privatisé.

À São Paulo, le public d'Arena est principalement constitué d'étudiants, avides de cette nouvelle manière de faire du théâtre. Ce qui en fera une cible de la dictature. Pendant cette période, cette population issue de la classe moyenne conservatrice, qui représente bien sûr une minorité, aura un rôle actif et contradictoire, s'orientant parfois dans une tendance libérale ou antipopulaire, prenant part aux conflits sociaux générés par la dictature à d'autres moments. Si d'un côté, beaucoup se sont engagés contre la dictature, on voit aussi fleurir les dénonciations où les « collaborateurs »²⁵ désignent comme ennemies des personnes issues du même milieu social qu'eux.

Dans les années qui suivent, on assiste à l'intensification des manifestations dans diverses grandes villes du pays (comme Sao Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasilia et Pernambouco...) qui font face à l'ampleur démesurée et violente de la répression policière.

En 1968, l'état de sécurité nationale prend de l'ampleur et s'intensifie. La grosse majorité des groupes opposés à la dictature se désagrège. Quelques activistes s'engagent alors dans des mouvements plus radicaux proches de la *guérilla* comme Vanguarda Popular Revolutionária (VPR) ou Ação Libertadora Nacional (ALN) avec laquelle Boal sera en relation²⁶.

La même année, « des grenades commencent à être lancées dans les théâtres, des acteurs sont piétinés et des équipements détruits. Les menaces téléphoniques sont quotidiennes et la censure interrompt les spectacles avec violence. »²⁷ En réponse à ces agressions, les membres d'Arena commencent à s'entraîner au maniement des armes en coulisse pour être en mesure de se défendre contre des attaques de la police et des groupes d'extrême droite. Lors des spectacles, des sentinelles sont placées derrière les rideaux du plateau pour veiller au bon déroulement des représentations²⁸.

²⁵ Voir Marion BREPOHL DE MAGALHAES, « Les pouvoirs insidieux des hommes ordinaires pendant la dictature militaire au Brésil », *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, 57, 1 juin 2009, p. 217-224.

²⁶ Boal portait notamment des messages d'une ville à l'autre pour ALN. Il aurait aussi mené des négociations à l'étranger (notamment à Cuba en passant par la France) avec comme couverture le fait d'être artiste.

²⁷ Catarina SANT'ANA, « Le rire sur la corde raide : l'humour dans l'œuvre d'Augusto Boal », in *L'exil Brésilien en France, histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 347.

²⁸ Augusto BOAL, *Augusto Boal : Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, INACEN, 1986.

De la prison vers l'exil

Durant les années 70, en Amérique latine, alors même qu'il était en train d'élaborer de nouvelles techniques théâtrales, Boal entretient une relation épistolaire avec différents artistes et intellectuels d'Europe et d'Amérique du Nord, afin de leur présenter les avancées de ses recherches. En France, c'est dans la revue *Travail Théâtral*²⁹, que ses premiers articles seront publiés, notamment grâce au soutien d'Émile Copfermann et de Bernard Dort. Ses liens restent aussi forts avec des artistes vivant aux États-Unis³⁰ rencontrés lors de son séjour d'étude.

Les premières venues en France

Dans la deuxième moitié de l'année 1968, Boal se trouve en France en transit, muni d'un faux passeport, alors qu'il se dirigeait vers Cuba³¹. Lors de ce détour parisien, Boal rencontre³² Émile Copfermann dans la librairie Maspero. Nous sommes en juillet 1968 et les mouvements de mai ne sont pas loin. Copfermann « lui déconseille de sortir avec *Rouge* sous le bras »³³. S'engage alors une discussion qui mènera les deux hommes à s'apprécier humainement et politiquement. L'amitié et les connivences qui vont naître entre ces deux individus sont à resituer dans un contexte social plus large. Au Brésil, durant les années 1960, une majorité des intellectuels et des artistes sont des adhérents ou de proches sympathisants du PCB (Partido Comunista do Brasil). Comme le rappelle Julian Boal, le PCB mène une politique visant un rassemblement de différentes classes au sens marxiste (intellectuelle, artistique, marchande, militaire et même religieuse) pour un développement économique au détriment des luttes ouvrières. Pour les artistes et les intellectuels, cette option est alléchante puisqu'elle offre des subventions pour la création artistique allant dans le sens du « partidão ». De plus, elle permet à ces deux groupes de faire partie du peuple sans se poser de questions sur leur appartenance de classe. La notion de peuple trouve donc ici une définition plus idéologique que sociologique.

²⁹ Augusto BOAL, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral*, 6, 1972, p. 3-36 ; Augusto BOAL, « Il y a plusieurs manières de faire du théâtre populaire : je les préfère toutes », *Travail Théâtral*, 18/19, 1975, p. 161-171.

³⁰ Voir James N. GREEN, *We Cannot Remain Silent : Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States*, Durham, Duke University Press, 2010.

³¹ Susan J. ERENICH, *Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change*, Antioch University, 2010, p. 115.

³² Cette rencontre n'est pas confirmée par Jacqueline Copfermann pour qui Émile Copfermann et Augusto Boal se seraient rencontrés à Nancy.

³³ Entretien avec Julian Boal (*Rouge* était la Revue de Ligue Communiste Révolutionnaire)

En France, à partir de 1952, toute une génération d'intellectuels (Camus, Merleau-Ponty...) commence à se détacher du Parti Communiste Français. Cette première période de rupture qui dure jusqu'en 1968 prendra une ampleur encore plus importante au début des années 1970. La rupture avec le parti communiste nécessite aussi de repenser l'activité artistique. Les penseurs communistes avaient conçu l'art « au service » de la cause du peuple, en cherchant à avoir la mainmise sur la culture en imposant une doctrine esthétique très stricte : le réalisme soviétique utilisant l'agit-prop³⁴.

Pour les personnes cherchant à travailler en marge du Parti communiste, il y a donc une nécessité de repenser la place du théâtre dans la société. C'est ce que feront notamment François Maspero et Émile Copfermann. Maspero dirige une maison d'édition gauchiste qui publie des textes politiques communistes dissidents de la pensée du PCF. Son travail militant ne s'arrête pas là : il visite beaucoup de pays en lutte et c'est lui qui structure la contestation en France contre la guerre d'Algérie. Face à la non-réaction des partis politiques français, ces intellectuels se mobilisent activement pour aider le FLN. La décolonisation s'accompagne d'une revendication politique dissidente de celle du parti communiste. C'est dans cet esprit que naît le festival de Nancy, auquel le groupe Arena sera invité.

En février 1971, alors qu'il vient de recevoir une invitation au festival de Nancy, Boal est accusé de subversion. L'équipe d'Arena doit y jouer la pièce *Zombi*, mais Boal a aussi prévu de présenter une nouvelle expérience que son groupe venait de mener appelée *teatro-Jornal* (technique qui consiste à étudier la presse quotidienne et à théâtraliser l'information afin de la mettre en perspective et démystifier « l'objectivité » des journalistes à la solde du pouvoir dictatorial³⁵)

La prison et l'aide internationale

En mars 1971, Boal est arrêté par un policier en civil qui avait reconnu son identité. Il est emmené au poste de police pour répondre à quelques questions. Lors de son premier interrogatoire, la police force Boal à reconnaître avoir servi de messenger pour des groupes « subversifs », rôle consistant à faire passer des articles de contrebande dans des pays qui

³⁴ Conception du théâtre où « l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation. » Erwin PISCATOR, *Le théâtre politique*, Paris, l'Arche, 1972, p. 27.

³⁵ Le théâtre-journal a une double finalité : « contrer l'information diffusée dans la presse bourgeoise destinée aux classes populaires et démontrer la capacité de ces dernières à s'accaparer une sphère jusqu'alors réservée à des spécialistes et, partant, à s'extraire de la passivité que la bourgeoisie leur imposait dans le fonctionnement de la société. » Julie FARAMOND (DE), *Pour un théâtre de tous les possibles, La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Montpellier, l'Entretemps éd., 2010, p. 83.

dénoncent le régime militaire brésilien. Plus grave, les allégations des autorités l'accusent d'avoir agi comme intermédiaire pour organiser des livraisons d'armes aux révolutionnaires de gauche au Brésil. Finalement, suite au démantèlement d'une cellule de l'ALN, la charge retenue³⁶ contre Boal par le gouvernement brésilien est d'être un membre de cette organisation. Lors de son séjour en prison³⁷, il reste durant dix jours dans l'isolement le plus secret, interrogé par la police et soumis à des chocs électriques.

Boal va très rapidement essayer de faire jouer ses relations internationales. Joanne Pottlitzer, fondatrice et directrice du Theater of Latin American (TOLA) de New York, se rappelle avoir reçu un courrier de Boal : « L'enveloppe n'avait pas d'adresse de retour. À l'intérieur, un petit morceau de papier qui avait été arraché d'une grande feuille avec une note griffonnée au crayon d'une écriture précipitée : Je suis en prison. Personne ne sait où je suis. Contactez Richard Schechner. Contactez n'importe qui à qui vous pouvez penser. À l'aide ! À l'aide ! »³⁸

Aux États-Unis, quinze grandes figures du monde du théâtre new-yorkais signent une lettre de protestation exigeant la libération de Boal³⁹. « En Angleterre et en France, des centaines de personnes interpellent leurs ambassades. Parmi les participants de cette campagne, des lettres sont écrites par des célébrités comme Émile Copfermann, Bernard Dort, Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, John Arden, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Gabriel Garran, Simone Signoret et Yves Montand. »⁴⁰ À Nancy, les autres membres d'Arena alertent les organisateurs du festival.

Je n'ai été libéré que parce qu'il y avait une grande pression internationale. D'ailleurs, j'ai été arrêté alors que je revenais d'un festival à Buenos Aires et que j'allais à un festival à Nancy en France. Et comme je n'étais pas là pour notre représentation, Jack Lang, le président du festival, qui devint plus tard ministre de la Culture, a demandé à tout le monde de protester contre mon arrestation. Sartre a même envoyé un télégramme qui a été lu devant la cour. Fernando Henrique, aussi était là, pas pour moi, mais pour d'autres qui étaient jugés en même temps. C'est lui qui a lu le télégramme de Sartre. Parmi les diverses

³⁶ Toutes les accusations portées contre Boal sont fondées sur des aveux extorqués par les autres prisonniers politiques sous la torture.

³⁷ Durant ce séjour, Boal commence à écrire la pièce *Torquemada*, qui raconte le quotidien et la violence de ce milieu carcéral. C'est aussi dans ces prisons que Boal fera la rencontre de théologiens de la libération. Mouvement qui l'influencera indirectement à travers Paulo Freire. Voir A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit., p. 62 ; Severino João ALBUQUERQUE, « Conflicting Signs of Violence In Augusto Boal's *Torquemada* », *Modern Drama*, 29-3, septembre 1986, p. 452.

³⁸ « The envelope had no return address. Inside was a tiny piece of paper that had been torn from a larger sheet with a note scrawled in pencil in hurried handwriting, "I'm in prison. No one knows where I am. Contact Richard Schechner. Contact anyone you can think of. Help!!! Help!!!" » J.N. GREEN, *We Cannot Remain Silent...*, op. cit.

³⁹ *Ibid.*, p. 299.

⁴⁰ « In England and France, hundreds of people corresponded with their embassies. Among the letter writing campaign participants were celebrities like Emile Copfermann, Bernard Dort, Peter Brook, Jean Louis Barrault, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, John Arden, Ariane Mnouchkine, Antoine Vitez, Gabriel Garran, Simone Signoret, and Yves Montand » S.J. ERENICH, *Rhythms of Rebellion...*, op. cit., p. 126.

accusations qui étaient retenues contre moi, une disait que j'avais pris part à quelques articles pour la revue *Les Temps Modernes* de Sartre, contre la dictature sanglante. Et dans le télégramme, il a tout nié. Puis je suis allé en Argentine, où je suis resté cinq ans.⁴¹

Par la suite, à plusieurs reprises, Boal s'appuiera sur les intellectuels internationaux pour aider d'autres groupes d'artistes exposés aux représailles de la dictature. Ce fut par exemple le cas pour la troupe du *Living Theater*⁴² lorsque celle-ci est arrêtée au Brésil.

Boal est libéré⁴³ au mois de mai 1971 et quitte le Brésil pour rejoindre son équipe au festival de Nancy. *Arena conta Zumbi* et surtout *Teatro-Jornal primeira edição* furent bien reçus par le public et la critique. La troupe présente ensuite son travail à Marseille et à Toulouse.

Puis, le groupe rentre au Brésil, à l'exception d'Augusto Boal pour qui une période d'exil s'entame (période qui allait durer jusqu'en 1979). Il rejoint alors ensuite sa femme, Cécilia Thumin, en Argentine où il tentera (sans succès) de refonder Arena.

L'année suivante, Boal sera une fois de plus invité par Jack Lang pour diriger pendant un mois un groupe composé de Français et de Latino-Américains. En 1977, son livre *Théâtre de l'opprimé* est publié en français (aux éditions Maspero par Émile Copfermann) et plusieurs stages théâtraux sont organisés avec des éducateurs et des comédiens de différentes troupes. Ce qui mènera Boal à poser ses valises à Paris en 1978. Mais avant cela, c'est en Amérique latine que le théâtre de l'opprimé a construit son arsenal de techniques.

⁴¹ « Só fui solto porque houve uma pressão internacional muito grande. Aliás, fui preso quando estava voltando de um festival em Buenos Aires e ia para um festival em Nancy, na França. E, como o elenco do teatro foi e eu não, Jack Lang, o presidente do festival, que depois veio a ser ministro da cultura, pediu a todo mundo que protestasse contra minha prisão. Até Sartre mandou um telegrama, que foi lido no tribunal. Fernando Henrique, inclusive, estava lá, não por mim, mas por outras pessoas que estavam sendo julgadas ao mesmo tempo. Foi ele quem leu o telegrama do Sartre. Entre as várias acusações que havia contra mim, uma era que eu tinha levado uns artigos para a revista *Les Temps Modernes*, de Sartre, contra a sangrenta ditadura. E no telegrama ele negava tudo isso. Depois fui para a Argentina, onde fiquei cinco anos. » Augusto BOAL, « Cultura: Entrevista Augusto Boal », *Teoria e Debate*, 18/19, janvier 2004, <http://rodrigobico13013.blogspot.fr/2012/09/cultura-e-direitos-humanos-entrevista.html>.

⁴² « When I was arrested early this year, lots of letters and telegrams were sent to the Brazilian government, from Paris, New York, and elsewhere. This was the reason for my release. Brazilian authorities are afraid of international pressure, and only international pressure can help to free the becks and their friends. I have already written to people I know (Jack Lang, Collete Godard, Arthur Miller, Chaikin, Schechner, Robert Anderson, and many others, asking them to write, could you do the same? » Extrait d'un courrier d'Augusto Boal à Bernard Dort, Archive de l'IMEC

⁴³ Grace à l'intervention de l'un de ses frères militaires. Voir A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit., p. 61.

2.2 *Développement des techniques en Amérique latine*

Réflexion sur l'agit-prop

Après l'arrivée de la dictature, la censure qui règne ne laisse aucun espace à l'expression d'une telle révolte. Les artistes d'Arena ne comptent pas pour autant délaisser leurs activités artistiques. Le contexte nécessite de trouver d'autres moyens, pour pouvoir toucher le public. Boal et le groupe Arena décident alors de façonner leur mode d'expression à la manière du théâtre d'*agit-prop*⁴⁴.

Cette direction idéologique va notamment les mener à quitter São Paulo pour la campagne, le groupe part à la rencontre de paysans pour jouer un spectacle traitant de la réforme agraire. Cette pièce, qui reçut un bon accueil, finissait par une scène dans laquelle les acteurs, brandissant des fusils, entonnaient une chanson au message sans équivoque : « Il faut verser notre sang pour libérer notre terre ».

À la fin d'une des représentations dans le Nordeste⁴⁵, un paysan nommé Virgilio avait beaucoup apprécié le spectacle. Des blancs de la ville, éduqués, avaient les mêmes préoccupations et les mêmes envies que lui, un paysan noir. Virgilio leur proposa alors de mettre en acte ce qui venait d'être joué sur scène : il invita la troupe à s'unir aux paysans et à prendre les armes pour partir dès le lendemain chasser le propriétaire terrien local. Les membres du groupe furent bien ennuyés d'expliquer au paysan qu'ils ne savaient pas se servir d'armes à feu, car ils n'étaient que des artistes et non des paysans ni des guérilleros. Les fusils étaient scénographiques et avaient une fonction esthétique. Ils permettaient d'accompagner l'idée finale de la pièce : « Il faut verser notre sang pour libérer notre terre ». Face au dessaisissement des artistes paulistes, Virgilio leur répondit en ces termes : « Ah, maintenant j'ai compris. Quand vous les artistes, vous parlez de "verser notre sang", vous parlez de notre sang, mais pas du vôtre ! »⁴⁶

⁴⁴ Théâtre utilisé comme instrument d'agitation et de propagande pour « faire passer le message ».

⁴⁵ Région du Brésil possédant de grandes parcelles agraires aux mains de grands propriétaires foncier. C'est dans cette région que naissent les ligues paysannes (en 1955) qui développent des modes d'actions consistant à occuper les terres des grands propriétaires afin de se les réapproprier.

⁴⁶ Extrait d'une Conférence donnée par Augusto BOAL, *Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l'opprimé*, Cherbourg, Fondation Bon sauveur/CERFOS, 1997.

Cette histoire contée par Boal dans ses écrits et à maintes reprises lors de discours public, fait maintenant partie des « mythes fondateurs » du théâtre de l'opprimé et permet d'établir une distinction entre un art qui veut exprimer un contenu militant, politique et l'acte militant et politique en lui-même. C'est cette distinction que Boal cherchera à réduire et à concilier en s'écartant de l'agit-prop.

Nous étions presque tous des blancs. Les acteurs et les actrices, nous étions presque tous des blancs. Mais nous faisons des pièces sur les noirs, en disant aux noirs ce qu'ils devaient faire pour lutter contre l'oppression. On faisait des pièces sur les paysans et la réforme agraire, mais nous étions tous des gens de la ville. Nous étions tous féministes ; mais nous faisons des pièces sur les femmes, pour apprendre aux femmes qu'elles étaient opprimées et qu'il fallait se libérer de leur oppression. Et nous étions des hommes qui écrivions les pièces et qui dirigeons les pièces, où on apprenait aux femmes presque tout ce qu'on savait, mais pas tout. Donc il y avait quelque chose qui était un peu honteux là-dedans.⁴⁷

Lorsqu'il aborde cette question, Boal dénonce le pouvoir que peuvent s'arroger certains artistes au nom d'une cause qu'ils souhaitent défendre. Cependant, en toile de fond, la question que Boal souhaite soulever est celle de l'engagement dans la pratique. C'est pourquoi il accole régulièrement à ce récit une citation du Che scandant : « être solidaire, c'est prendre les mêmes risques ». Boal ne renie pas pour autant l'agit-prop, il estime toutefois que lorsqu'on pratique ce type de théâtre, il faut être prêt à en assumer les conséquences. Les années suivantes sont marquées par des questionnements éthiques et par la recherche des moyens de façonner leur théâtre militant. Ces recherches mèneront à multiplier les expériences en créant de nouveaux procédés afin de trouver les formes théâtrales adaptées aux contextes assujettissants. C'est ainsi que seront créés le théâtre journal, le théâtre invisible, le théâtre image puis la dramaturgie simultanée. C'est sur ces techniques constituant l'arsenal du TO que nous allons maintenant revenir.

Le théâtre hors du théâtre

Entre 1968 et 1971, Boal et le groupe Arena expérimentent un nouveau procédé : *le système joker*. Sorte de maître de cérémonie, le « joker », est en mesure d'incarner ou de désincarner n'importe quel rôle dans la pièce. Ce ne sont que les prémisses du théâtre de l'opprimé, mais les modifications apportées aux techniques brechtiennes tendent déjà vers une révolution structurelle par rapport aux formes classiques de représentations.

Une des premières applications concrètes de ce rôle se traduira dans le théâtre journal. Georges Lapasade est au Brésil au moment où s'invente cette technique et la décrit ainsi : « Il s'agit de

⁴⁷ *Ibid.*

prélever dans les journaux du jour des informations qui ont déjà franchi les barrages de la censure, et de porter ces informations à la scène, sous forme de sketches improvisés. »⁴⁸

Le théâtre Journal est avant tout une réponse esthétique à la censure orchestrée par les militaires brésiliens au début des années 1970. La quasi-impossibilité à jouer dans les salles oblige à emmener les théâtres là où on ne l'attend pas : hors du théâtre. Le théâtre Journal vise à révéler le contenu caché de la désinformation, à déjouer les « vérités » trompeuses. Cette technique consiste à mettre en scène de lecture des nouvelles en les précisant, en les croisant avec d'autres, en donnant une tonalité ou un rythme particulier à la lecture afin de mettre en avant le caractère profond du texte. Le texte peut aussi être mimé, improvisé, mis en image par le corps d'acteur ou être joué de manière décontextualisée⁴⁹.

Avec le théâtre journal, Boal et les membres d'Arena, s'écartent en effet de l'agit-prop, ne cherchant plus seulement à faire passer un message, mais voulant offrir un outil de réflexion sur l'actualité et les médias. Cette technique ouvre les portes à une réflexion sur la réception d'une mise en scène. Réflexion qui sera prolongée et redoublée avec la création du théâtre invisible.

Le théâtre invisible

À la fin de l'année 1971, Boal s'exile en Argentine où il intègre un groupe pratiquant le théâtre de rue. Son statut d'exilé empêche le groupe de mettre en scène des représentations trop engagées, qui risqueraient de renvoyer Boal aux mains de la dictature brésilienne. C'est dans ce contexte que fut conceptualisé le théâtre invisible⁵⁰.

En 1972, peu après son arrivée, la troupe travaille sur une pièce qui traite d'une loi argentine stipulant qu'une personne qui n'a pas d'argent, mais qui a faim, a le droit de rentrer dans un restaurant et peut manger ce qu'elle veut. Mais cette personne ne pouvait pas boire de vin ni prendre de dessert. À la fin du repas, la personne devait montrer sa carte d'identité et signer l'addition. N'importe quel Argentin, pris par la nécessité de se nourrir, pouvait théoriquement rentrer dans n'importe quel restaurant pour se sustenter. Cette loi n'était pas appliquée ni

⁴⁸ Georges LAPASSADE, *Chevaux du Diable : une dérive transversaliste*, Paris, Editions universitaires, 1974, p. 50.

⁴⁹ « Un acteur prononce le discours sur l'austérité du ministre de l'Économie en s'empiffrant d'un repas pantagruélique. La vérité du ministre est à nu : l'austérité oui mais pour le peuple. » A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 37.

⁵⁰ Le théâtre invisible se joue dans un espace public – non théâtral – pour capter l'attention du public ignorant qu'il s'agit d'une mise en scène.

connue des Argentins eux-mêmes. C'est la raison pour laquelle la troupe avait décidé de jouer cette pièce dans la rue. Mais ce type de représentation pose problème, car Boal n'est pas argentin et le fait de jouer dedans inclut le danger pour lui d'être reconduit à la frontière pour retourner en prison au Brésil. Une des personnes du groupe eut l'idée de jouer cette pièce directement dans un restaurant, afin qu'Augusto Boal puisse au moins y assister en tant que spectateur et client.

Le groupe choisit donc un restaurant où chacun s'installe tour à tour en se répartissant dans cette étrange espace scénique. Le protagoniste s'installe à table en déclarant être argentin et ne pas vouloir de vin ni de dessert. Le restaurateur lui répond qu'il souhaite savoir ce qu'il veut et pas ce qu'il ne veut pas. Pendant le repas, le protagoniste fait l'éloge de la nourriture argentine et ajoute qu'il reviendra la prochaine fois avec des amis. Au moment de payer la note, il montre sa carte d'identité, signe l'addition et salue l'assemblée. Le serveur l'arrête et lui demande de payer en le menaçant d'appeler la police. Les autres comédiens disséminés dans la salle se mêlent au conflit. L'un jouant le rôle d'un avocat précise que la loi existe et que de ce fait, c'est le restaurateur qui est hors la loi ; un autre joue le client offusqué qui demande s'il peut prendre le manteau de tel client sous prétexte qu'il n'en a pas et qu'il meurt de froid ; un troisième joue un pharmacien prenant la défense du restaurateur arguant que si l'on applique cette loi à la santé, c'en est fini de son commerce. La discussion conflictuelle continue dans le but de débattre de l'existence de cette loi et des manières dont elle peut être applicable et appliquée. À la fin de la scène, un des acteurs jouant un client prend sur lui de payer pour le protagoniste, « parce que notre but n'était pas d'avoir un *beefsteak* gratuit ; c'était de révéler une loi qui existait »⁵¹.

Si l'épisode de Virgilio est pour Boal la prise de conscience qu'il fallait faire du théâtre autrement, le procédé du théâtre invisible révèle la possibilité de l'exercer d'une autre manière, dans un autre cadre avec un rapport totalement différent au public. Cette technique permet une interpénétration entre le théâtre (la fiction) et la réalité, dans le but d'instaurer un dialogue informel sur un problème de société. Les acteurs jouent un texte, mais le public ne sait pas que c'est un jeu et pourtant ils interviennent dans ce jeu. Sauf que pour ce public, ce n'est pas un jeu, mais une scène de vie quotidienne. De leur côté, les acteurs ayant donné une représentation invisible reçoivent les réponses du public qui joue, mais qui ne fait que vivre sa vie. De cette interpénétration entre la fiction et la réalité, Boal retient que la fiction est une forme de réalité. À l'inverse, il arrive que la réalité prenne la forme d'une fiction. Mais comme

⁵¹ A. BOAL, *Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l'opprimé...*, *op. cit.*

le public est *pris* dans le jeu, la représentation de la fiction invisible peut se dérouler dans la réalité visible.

Dans ce type de représentation, il peut arriver que les spectateurs émettent des réserves sur le fait que la scène de vie quotidienne à laquelle ils assistent soit réelle⁵². Boal note que dans cette première expérience, certains spectateurs pouvaient douter du caractère réel de ce qui se passait ; ils auraient même pu penser que le serveur jouait son rôle comme un acteur. Sauf que celui-ci ne jouait pas, il vivait son *rôle* de serveur confronté à un client dans l'incapacité de payer. « Aucun acteur n'aurait pu jouer son rôle mieux que lui »⁵³.

Si ambivalence il y a entre le rôle des acteurs au sens théâtral et le *rôle* des *acteurs* au sens sociologique, l'ambiguïté est encore plus forte en ce qui concerne les spectateurs qui ne sont pas spectateurs, puisqu'ils ne savent pas qu'ils le sont et ne doivent normalement pas être amenés à le savoir⁵⁴. Dans un entretien avec Augusto Boal datant de 1976, Émile Copfermann s'interroge sur cette ambiguïté et sur ce qu'il reste de théâtral dans cette technique :

Boal : je ne suis pas d'accord avec toi lorsque tu dis que ce n'est pas du théâtre. [...] Des acteurs se rencontrent, discutent d'un thème, l'adoptent, discutent des personnages, de leur volonté, de leur contre-volonté, discutent sur la caractérisation des personnages, puis répètent la scène. [...] Lorsque ce processus s'est accompli, la scène s'installera dans un train, sur un quai, et l'action débutera. Pourquoi ne serait-elle pas du théâtre ? Parce que le spectateur n'a pas conscience de l'être ? C'est la seule différence.

Copfermann : Oui, mais elle est de taille. Bien sûr on installe le théâtre là où on ne l'attendait pas et c'est bien ainsi. Mais le seul rôle non assumé consciemment c'est celui de public ! Difficile à accepter ; le plus manipulé est celui pour lequel tu parles de théâtre de l'opprimé !⁵⁵

La question de savoir si cette technique reste du théâtre ou non, ne nous concerne pas ici. En revanche, le fait que le public n'ait pas conscience d'être spectateur et qu'il puisse être inconsciemment manipulé doit retenir notre attention. L'objection de Copfermann qui consiste à dire que le public manipulé est celui à qui s'adresse le théâtre de l'opprimé n'est que partiellement vraie. Dans une représentation de théâtre invisible, différents objectifs peuvent

⁵² Surtout depuis le développement d'émission de télévision du type *caméra cachée*.

⁵³ A. BOAL, *Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l'opprimé...*, op. cit.

⁵⁴ Lors d'observations de terrain, j'ai assisté à une représentation de théâtre invisible. L'action se passait dans des amphithéâtres à l'université où le professeur et les étudiants assistaient à l'intervention de policiers en civil qui venaient « évacuer » un étudiant dont les papiers n'étaient pas en règle. Cette action faisait écho à des faits similaires s'étant déroulés dans une autre faculté. Une fois l'évacuation effectuée, le public était averti qu'il venait d'assister à une performance ; ceci dans le but de pouvoir entamer une discussion sur cette pratique violente. Cette expérience a provoqué des réactions antinomiques. Les uns appréciant ce mode de communication rendant visible une oppression que l'on évite normalement de voir, les autres dénonçant le procédé, ayant l'impression d'« avoir été pris pour des cons ».

⁵⁵ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 190.

être visés. Le premier et le plus évident, consiste comme l'a fait le groupe argentin à révéler une situation donnée. Dans des formes ultérieures de théâtre invisible que Boal et d'autres expérimenteront en Europe, cette technique visera même plus directement à rendre visible une oppression à un public. Mais ce public n'est pas forcément constitué que d'opprimés. Il peut aussi compter dans ses rangs des individus ayant le *rôle* de l'oppresseur. Ce qui implique aussi pour les acteurs de pouvoir être confrontés à une certaine indifférence du public ou à des prises de position qui ne viseraient pas à soutenir l'opprimé. Pour les acteurs participant à ce type de processus, c'est donc aussi l'occasion d'expérimenter le sujet qu'ils traitent pour voir en quoi ils abordent un *vrai problème*, dans le cas de groupes militants, de pouvoir réajuster leur mode d'action. C'est pourquoi le second objectif de ce théâtre est d'être un instrument de prise de conscience sur la réalité des comportements face à une situation d'oppression, une sorte d'outil de compréhension expérimental⁵⁶. Certains utilisent donc cette technique pour travailler leurs personnages en situation⁵⁷. Sans certifier qu'il s'agit ici de manipulation, on peut tout de même trouver ironique que des acteurs travaillent la conscience de leur rôle en s'appuyant sur le *rôle* non conscient de leurs spectateurs. Notons cependant que la plupart du temps, cette technique reste tout de même utilisée par des militants qui cherchent des moyens d'action pour prendre la parole. Et pour les personnes qui la pratiquent dans cette optique, « ce n'est pas de la manipulation parce qu'on essaye juste de rendre visible des oppressions qui existent au quotidien, mais qui sont invisibles. Et dans tous les cas, si c'était quelque chose qui ne correspondait pas à la réalité, les gens ne rentreraient pas dedans. »⁵⁸ On retrouve aussi cet argumentaire chez Boal : « Bien que ce n'était pas une vérité synchronique, c'était quand même une vérité. C'était en fait une vérité diachronique. Ce n'était pas le cas ici et maintenant, mais ce qui se passait ailleurs à un autre moment. »⁵⁹

Il est certain qu'être confronté à une scène d'oppression directement dans sa vie quotidienne n'a pas le même impact que d'y assister dans un théâtre ou de se la faire rapporter d'une autre manière. Dans l'espace public, dans la rue, la corporalité est vécue de manière plus forte que dans un lieu destiné à recevoir des spectacles. Les apparences physiques, les corps en action, prennent plus de place et attirent l'attention d'une manière plus incisive que dans une salle,

⁵⁶ Quetzil E. CASTAÑEDA, « The Invisible Theatre of Ethnography : Performative Principles of Fieldwork », *Anthropological Quarterly*, p. 75-104.

⁵⁷ Voir A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit., p. 253.

⁵⁸ Entretien avec un membre du GTO Paris, 2010.

⁵⁹ « Although it was not a synchronic truth, it was still a truth. It was in fact a diachronic truth. This was not happening here and now, but it was happening elsewhere at a different time. » Augusto BOAL et Susana EPSTEIN, « Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978 », *TDR: The Drama Review*, 34-3, 1990, p. 24-34.

sur une scène. Ils prennent une place encore plus importante si l'on n'annonce pas aux spectateurs que c'est un spectacle.

Il faut aussi noter que le théâtre invisible, par le fait d'abolir la limite entre la salle et la scène pour ne plus faire qu'un espace expose ceux qui y participent à des dangers (perte de contrôle du déroulement, violence de spectateurs décidant de passer à l'action...). En étant caricatural, le théâtre invisible revient à créer une situation d'oppression – qui implique potentiellement de la violence – dans l'espace public en attendant de voir comment les personnes occupant cet espace vont réagir. Vont-ils lyncher l'opprimé ou prendre sa défense⁶⁰ ?

L'abolition de l'espace sacré de la scène expose à ce genre de risque. Dans une représentation théâtrale, l'espace ritualisé cantonne la violence dans cet espace sacralisé. Désacraliser cet espace au point de le nier ouvre des perspectives tant inédites que périlleuses. Et ce n'est pas anodin si cette technique est la première mise en œuvre du théâtre de l'opprimé. Celle qui par l'excès va produire du nouveau possible, notamment l'établissement de liens entre la fiction et la réalité et que le spectateur a le droit de passer dans la représentation pour y prendre part.

Comme pour d'autres techniques inventées en Amérique latine, le théâtre invisible sera systématisé en Europe durant le second exil de Boal. Cette systématisation mènera à édicter un certain nombre de *règles du jeu* :

- L'objectif du théâtre invisible est de rendre visible l'oppression
- Les acteurs ne doivent jamais avoir le moindre geste de violence contre les spectateurs, ni les intimider ; leur action doit toujours être pacifique, le but est de mettre en relief la violence de la société et non de la doubler.
- La scène doit être la plus théâtrale possible et pouvoir éventuellement se dérouler même sans intervention des spectateurs.
- Les acteurs doivent répéter le texte écrit de la scène ou de la pièce, mais ils doivent aussi répéter les interventions possibles ou prévisibles des futurs spectateurs.
- Un spectacle de théâtre invisible doit toujours prévoir et avoir des acteurs *jokers*, qui ne participent pas à l'action théâtrale et dont le rôle est d'échauffer les spectateurs, en engageant par exemple la conversation sur le thème qui sera traité.

⁶⁰ Lors d'une séance d'observation participante d'un groupe travaillant sur les oppressions sexistes et les violences faites aux femmes dans l'espace public, le groupe en est venu à vouloir jouer dans la rue la représentation que nous étions en train de préparer sous forme de théâtre invisible. La scène qui avait été préparée aurait sans doute, tout du moins probablement, mené à des altercations physiques avec des spectateurs qui auraient voulu interrompre la scène d'oppression. Mais nous ne le saurons jamais puisque l'expérience n'a pas eu lieu. Une partie du groupe (dont moi-même) n'assumait pas les conséquences possibles de la mise en place d'un tel théâtre invisible.

- Il faut toujours prendre le plus de mesures de sécurité possible, vu que chaque pays a ses propres lois et offre ses propres dangers (les mesures seront donc différentes selon les cas).
- On ne doit jamais faire d'action *illégal*, parce que l'objectif du théâtre invisible est précisément de remettre en cause *la légitimité de la légalité*.⁶¹

On remarque que l'instauration de ces règles vise à pouvoir endiguer la violence qui pourrait se dégager de ce type d'expérience et à cadrer le sens de la démarche.

Les techniques ultérieures comme le théâtre forum seront-elles aussi plus cadrées, tout en conservant cette idée de désacralisation de l'espace scénique, mais sans pour autant l'annihiler⁶². Boal reconnaît d'ailleurs une forme de subordination historique dans son travail. « Il existe une hiérarchie, c'est vrai. Par exemple, d'abord le théâtre invisible, puis "brisons l'oppression", puis le théâtre-forum, technique plus élaborée. »⁶³ Si le théâtre invisible est encore utilisé aujourd'hui, il reste malgré tout une étape dans la construction du théâtre de l'opprimé. Étape qui pose une volonté de transgression des « règles » théâtrales et qui laissera le champ libre à l'élaboration des nouvelles techniques comme le théâtre image.

Le théâtre image

En 1973, Boal participe à un programme d'alphabétisation au Pérou qui s'adresse aux adultes. Cette expérience se déroule au sein du programme alphabétisation intégrale (Alfin) qui s'inspire des théories de Paulo Freire⁶⁴. Le contexte particulier du Chili de cette époque rend l'élaboration d'un programme d'alphabétisation particulièrement complexe, puisqu'il y existe « au moins quarante et un dialectes de quechua et d'aymara, les deux langues principales en plus de l'espagnol. »⁶⁵ S'inspirant des enseignements de Paulo Freire, l'Alfin se fixe deux objectifs essentiels : alphabétiser dans la langue maternelle et en espagnol sans contraindre à l'abandon de l'une au bénéfice de l'autre et alphabétiser au moyen de tous les langages possibles (dont ceux des arts comme la photographie, les marionnettes ou le cinéma).

Respectant les consignes pédagogiques de Freire en jouant le rôle du médiateur et en suivant l'exemple de l'utilisation de la photographie – qui permet d'aider « à découvrir les symboles qui fondent une communauté ou un groupe social »⁶⁶ – Boal écarte le verbe et met l'accent sur

⁶¹ Augusto BOAL, *Stop ! c'est magique: les techniques actives d'expression*, Paris, Hachette, 1980, p. 97-98.

⁶² Comme s'il y avait une nécessité de conserver un espace ritualisé pour aborder les questions d'oppression.

⁶³ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 191.

⁶⁴ Pédagogue brésilien ayant créé une méthode d'alphabétisation militante, conçue comme un moyen de lutter contre l'oppression. (Voir chapitre sur Paulo Freire).

⁶⁵ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

les processus de communication véhiculés par l'image. Au contact des Indiens qui refusent de parler l'espagnol, Boal utilise le relais de l'image, exempt de colonialisme langagier.

À la fin de l'année 1973, Boal écrit à Bernard Dort pour lui parler de ce qu'il vit avec les Indiens qui n'ont jamais vu de théâtre ni regardé une télévision :

C'est l'expérience la plus formidable que j'ai eue au théâtre. Nous ne faisons pas « de spectacles » : nous parlons, nous communiquons avec la langue du théâtre. C'est formidable de voir ces gens-là qui découvrent une nouvelle façon de parler. Ils ne pensent pas au théâtre : ils parlent théâtre.⁶⁷

Le théâtre image consiste en une série d'exercices muets où les participants matérialisent leurs sentiments, leurs opinions ou leurs expériences avec leurs corps. Ces sculptures corporelles sont ensuite discutées et parfois amenées à rentrer en mouvement. En mettant en place ce procédé, Boal se rend compte que l'on peut utiliser le théâtre comme « langage ». À partir de cette expérience, il arguera qu'en chacun de nous, nous avons tous les éléments du théâtre et que durant notre existence nous utilisons le langage théâtral dans la vie quotidienne⁶⁸. Boal voit en chacun de nous un acteur en train de faire une action qui joue pour convaincre son auditoire. En même temps que nous agissons, nous nous observons, en train d'agir. Nous sommes pour lui à la fois acteurs et spectateurs de notre propre action. Ce qui nous amène à nous mettre en scène.

C'est comme s'il existait une *métaxis*, je veux dire une possibilité de vivre une double situation. La personne qui parle appartient aux deux mondes en même temps. Tout le théâtre de l'opprimé obéit à ce même mécanisme. Quand on fait du « théâtre-image », la personne qui produit les images du monde sait très bien que ces images ne sont pas totalement identiques au monde. Mais quand c'est l'opprimé lui-même qui crée ces images et non l'artiste qui les crée en son nom ou pour lui, il produit déjà un début de réalité.⁶⁹

Métaxis deviendra le nom à la revue du CTO de Paris puis de Rio⁷⁰. Ce concept de *métaxis*⁷¹ sera central dans la didactique proposée par les praticiens cherchant à offrir un regard réflexif

⁶⁷ Extrait d'un courrier d'Augusto Boal à Bernard Dort datant de 1973. (Augusto BOAL, « Fond Bernard Dort », Correspondence, Archives de l'IMEC.) Cette lettre est la première écrite par les mains de Boal en français.

⁶⁸ Analyse que l'on retrouvera d'ailleurs dans la sociologie d'Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. I La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

⁶⁹ Roger UEBERSCHLAG, « Conversation avec Augusto Boal et Émile Copfermann. Techniques Boal et Techniques Freinet », *L'Éducateur*, 54, septembre 1981, p. 7-10.

⁷⁰ CTO-RIO, *Metaxis*, 2001.

⁷¹ « METAXIS signifie l'appartenance simultanée à deux mondes différents. Dans le cas spécifique du Théâtre de l'Opprimé, la METAXIS existe quand c'est l'Opprimé lui-même (et pas l'artiste à sa place) qui crée des images de son oppression : l'opprimé appartient simultanément à sa propre réalité et à la réalité des images qu'il crée. L'image du réel est réelle en tant qu'image. Dans ce deuxième monde, il s'entraîne, se prépare, il réfléchit, il répète les actions qui peuvent l'aider à rompre les oppressions qui existent dans le premier. La METAXIS exclut l'empathie immobilisante. Dans l'empathie c'est le monde de l'image (la scène) qui pénètre le spectateur, qui lui communique ses propres valeurs, son organisation et sa compréhension du monde. Qui lui offre ses solutions, bonnes ou mauvaises. Dans la METAXIS, c'est le « spectateur » devenu actif, créateur, qui crée la scène ou qui pénètre la scène déjà créée, pour la re-crée, transformer, détruire et la refaire. METAXIS C'EST

sur la situation d'oppression vécue par un groupe d'individus, ce, afin de produire de l'imaginaire et du symbolique à même de se substituer au réel.

Dans ce procédé, le théâtre image occupe souvent une place discrète, mais centrale. Cette technique a continué de se développer à travers le monde dans un but de transformation des idéologies dominantes au niveau tant individuel que collectif⁷², mais aussi avec les mêmes visées d'alphabétisation⁷³. En Inde, elle deviendra même la technique par laquelle les pièces sont « écrites »⁷⁴.

D'abord utilisé pour le théâtre image, dans la même période, Boal va chercher à étendre l'expérience de la metaxis – production d'images de la réalité pour changer la réalité de l'image – à la scène et au spectacle.

La dramaturgie simultanée

La dramaturgie simultanée semble arriver comme une conséquence des expériences passées. Elle répond à la nécessité de faire du théâtre autrement pour ne pas se cantonner à faire de l'agit-prop en donnant des leçons. Elle cherche à intégrer une participation du public dans le déroulement et le dénouement du spectacle. Elle intègre l'idée de Freire qui voulait que la « pédagogie de l'opprimé soit élaborée avec les opprimés et non pour eux »⁷⁵ en cherchant à faire de même pour une pièce de théâtre.

Cette technique sera introduite la même année que le théâtre image au Pérou lors de la participation de Boal au programme de l'AFLIN (programme d'alphabétisation intégral). Elle ne sera d'ailleurs utilisée qu'à ce moment, car la dramaturgie simultanée ne fut qu'une étape dans la construction du théâtre forum.

Paradoxalement Boal, en grand conteur, parle de l'événement de la « Dame de Lima » pour narrer le passage de la dramaturgie simultanée au théâtre forum. Or nous verrons que si la

LE MOT CLÉ DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ. » Augusto BOAL, « A propos d'un titre », *Metaxis*, 1, 1984, p. 2.

⁷² J. ADAM PERRY, « A silent revolution: "Image Theatre" as a system of decolonisation », *Research in Drama Education*, 17-1, février 2012, p. 103-119 ; Warren LINDS et Elinor VETTRAINO, « Collective Imagining: Collaborative Story Telling through Image Theater », *Forum: Qualitative Social Research*, 9-2, mai 2008, p. 1-32.

⁷³ Carol Lloyd ROZANSKY et Colleen AAGESEN, « Low-Achieving Readers, High Expectations: Image Theatre Encourages Critical Literacy », *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 53-6, 2010, p. 458-466 ; Carol Lloyd ROZANSKY et Caroline SANTOS, « Boal's Image Theatre Creates a Space for Critical Literacy in Third-Graders », *Reading Improvement*, 46-3, Fall 2009, p. 178-188.

⁷⁴ « We don't play the script: we script the play » : Sanjoy Ganguly. Nous y reviendrons dans la troisième partie.

⁷⁵ Paulo FREIRE, *Pédagogie des opprimés*, Paris, F. Maspero, 1974, p. 24.

« grosse dame » joue un rôle indéniable pour qu’une technique remplace l’autre, c’est une autre femme (qui restera sans nom ni surnom) qui exercera un rôle primordial dans les futurs champs d’action possibles du théâtre de l’opprimé.

Il n’est pas simple de faire l’histoire de cette période puisque nous ne disposons quasiment que des écrits et dits de Boal pour analyser ce moment historique. Comme le montre Paul Dwyer⁷⁶, cette histoire, qui fait partie de ses « trois rencontres théâtrales »⁷⁷, a évolué au fil de son parcours et prend des formes différentes selon qu’elle soit présentée dans un format écrit ou qu’elle soit énoncée à l’oral.

Afin d’aborder ce récit, nous présentons ici la version de cette histoire publiée dans la version française de *L’arc-en-ciel du désir*⁷⁸ :

Au Pérou, où j’ai travaillé en 1973 dans un programme d’alphabétisation à travers le théâtre, j’ai commencé à utiliser une nouvelle forme de théâtre que j’ai appelée « dramaturgie simultanée ». Le principe était relativement simple : nous présentions une pièce qui contenait un problème que nous cherchions à résoudre. La pièce se déroulait jusqu’au moment de la crise, jusqu’au moment où le protagoniste devait trouver une solution. À ce moment, nous arrêtons la pièce et demandions aux spectateurs ce qu’ils devaient faire. Chacun donnait sa suggestion. Et les acteurs, sur scène, les improvisaient l’une après l’autre jusqu’à ce que toutes fussent essayées.

C’était déjà un progrès, nous ne donnions plus de conseils : nous étions en train d’apprendre ensemble. Mais les acteurs conservaient le « pouvoir », la mainmise sur la scène. Les suggestions provenaient du public, mais c’était sur scène que nous, les artistes, nous interprétions ce qui avait été dit.

Cette forme de théâtre eut beaucoup de succès. Quand un beau jour – et il y a toujours un beau jour dans toutes les histoires – une dame assez timide demanda à me parler.

« Je sais que vous faites du théâtre politique, et mon problème n’est pas du tout politique, mais c’est un problème énorme et j’en souffre beaucoup. Vous croyez que vous pourriez m’aider avec votre théâtre ? »

Chaque fois que je le peux, j’aide les gens. Je lui ai demandé en quoi je pourrais l’aider et elle m’a raconté son histoire : son mari, tous les mois et quelquefois plus d’une fois par mois, lui demandait de l’argent pour payer les traites d’une maison qu’il disait être en train de construire pour eux deux. Tous les mois elle lui donnait l’argent qui lui restait, même si ce n’était pas beaucoup. Le mari qui faisait des petits travaux à droite et à gauche n’en gagnait pas beaucoup. De temps en temps, il lui donnait les « reçus » des traites, des reçus écrits à la main et parfumés. Quand elle lui demandait si elle pouvait voir la maison, il lui répondait toujours que plus tard, quand elle serait finie, ce serait une belle surprise. Et, ne voyant toujours rien, elle commençait à perdre confiance. Un jour, ils se disputèrent. Elle

⁷⁶ Voir Paul DWYER, « Augusto Boal and the Woman in Lima: a Poetic Encounter », *New Theatre Quarterly*, 20-2, 2004, p. 155-163.

⁷⁷ A. BOAL, *L’arc-en-ciel du désir...*, op. cit.

⁷⁸ Traduite du portugais par Julian Boal, cette version française est la première à être publiée en 1990, cinq ans avant la version anglaise et six ans avant la version portugaise. Ces deux dernières diffèrent légèrement de la version française.

demanda alors à la voisine qui, elle, savait lire, de lui dire ce qui il y avait d'écrit sur les reçus. Quelle belle surprise ! Ce n'étaient pas des reçus : c'étaient des lettres d'amour que le mari recevait de sa maîtresse, gardées avec soin sous le matelas par sa femme analphabète.

« Demain mon mari revient à la maison. Il m'a dit qu'il était parti travailler une semaine à Chaclacayo, comme maçon, mais maintenant je vois bien où il est vraiment parti... Qu'est-ce que je dois faire ? »

- Moi, je ne sais pas, madame, mais on va le demander au public. »

Ce n'était pas politique, mais c'était un problème. Nous acceptâmes la proposition, on improvisa un scénario et, la nuit venue, on présenta la pièce au public sous le mode de la « dramaturgie simultanée ». Le moment de la « crise » arrive : le mari frappe à la porte, que faut-il faire ? Je ne savais pas : j'ai demandé au public. Les solutions apportées furent nombreuses.

« Elle doit faire comme ça : elle le laisse entrer, elle lui dit qu'elle a découvert la vérité et ensuite elle pleure, elle pleure beaucoup, pendant au moins une vingtaine de minutes. Comme ça, il va se sentir coupable et elle pourra lui pardonner, parce qu'une femme toute seule dans ce pays, c'est très dangereux... »

On improvisa la solution et les pleurs. Le repentir et le pardon vinrent, suivis de près du mécontentement d'une deuxième spectatrice.

« C'est pas du tout ça qu'elle doit faire. Ce qu'elle doit faire, c'est fermer la porte au nez de son mari et le laisser dehors... »

On improvisa la solution « fermer la porte ». L'acteur-mari, un jeune homme très mince, en fut très content :

« Ah, ouais ? Aujourd'hui j'ai reçu ma paie, je vais prendre mon argent, aller voir ma maîtresse et vivre chez elle. »

Une troisième spectatrice proposa le contraire : elle devait laisser le mari tout seul à la maison, l'abandonner. L'acteur-mari était encore plus content : il allait amener sa maîtresse pour vivre avec elle dans la maison.

Et les propositions continuaient de pleuvoir. Nous les improvisons toutes. Jusqu'au moment où j'aperçus une femme très grosse, assise au troisième rang, fulminant de rage, qui balançait sa tête d'un côté et de l'autre. J'avoue que j'en ai eu peur, parce qu'il me semblait qu'elle me regardait avec colère.

Le plus gentiment possible, je lui ai demandé :

« Madame, je crois que vous avez une idée. Vous n'avez qu'à la dire et on l'essaiera. »

- Je vais vous le dire, moi, ce qu'elle doit faire. Elle doit le laisser rentrer, mettre les choses au clair avec lui, et seulement après ça lui pardonner. »

J'étais déçu. Avec une respiration si entrecoupée d'émotion, des excès de rage pareils et des regards si haineux, j'avais pensé qu'elle aurait une proposition plus violente. Mais je n'ai rien dit et j'ai demandé aux acteurs d'improviser aussi cette solution. Ils la jouèrent sans trop y croire. Le mari lui fit des promesses d'amour éternel et, une fois la paix revenue, lui demanda d'aller chercher sa soupe à la cuisine. Elle y alla et c'est ainsi que la scène s'achevait.

J'ai regardé la grosse dame. Elle fulminait plus que jamais et ses regards foudroyants étaient encore plus assassins et furieux.

« Madame, excusez-moi, mais nous avons fait ce que vous nous avez demandé de faire : elle a mis les choses au clair puis lui a pardonné et maintenant il semble qu'ils vont pouvoir être heureux...

- Ce n'est pas du tout ça que j'ai dit. J'ai dit qu'elle devait lui parler clairement, très clairement, et là, mais seulement après, elle devrait lui pardonner.

- Je crois que c'est ce que nous venons d'improviser, mais si vous le voulez, on peut improviser la scène à nouveau...

- Oui ! »

J'ai demandé à l'actrice qu'elle exagère un peu l'explication, qu'elle explique le mieux possible et exige du mari les plus grands et sincères éclaircissements. Ce qui fut fait. Après que tout fut très, très clairement expliqué, le mari, amoureux et pardonné, lui demanda d'aller à la cuisine pour lui servir sa soupe. Et ils étaient prêts à vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants, quand je remarquai que la grosse dame était au comble de la fureur, plus menaçante que jamais, plus dangereuse. Moi, très nerveux et, je l'avoue, un peu apeuré – elle était plus forte que moi ! –, je lui ai fait une proposition :

« Madame nous sommes en train de faire notre possible pour comprendre ce que vous voulez et nous l'expliquons aussi clairement que nous en sommes capables, mais vous n'êtes pas satisfaite, pourquoi ne montez-vous pas ici sur scène et jouez vous-même ce que vous essayez de nous dire ? »

Illuminée, transfigurée, elle prit une profonde inspiration. Entièrement regonflée et les yeux brillants, elle nous demanda : « Je peux ? – Oui ! » Elle monta sur scène, prit le pauvre acteur-mari, qui était seulement un vrai acteur et pas un vrai mari et, en plus, malingre et chétif. Elle empoigna un manche à balai et commença à le frapper de toutes ses forces, tout en lui disant ce qu'elle pensait des relations homme-femme. On essaya de secourir notre compagnon en danger, mais la grosse dame était plus forte que nous. Finalement, quand elle se tint pour satisfaite, elle assit sa victime à table et lui dit : « Maintenant que nous avons eu cette conversation très claire, très sincère, maintenant, TU vas à la cuisine et tu me ramènes MA soupe ! »

Impossible de faire plus clair.

Ce qui est devenu encore plus clair pour moi, c'est que, lorsque le spectateur lui-même monte sur scène et joue la scène qu'il avait imaginée, il le fera d'une façon personnelle, unique et inimitable, comme seulement lui pourra le faire et aucun artiste à sa place. Quand c'est le *spect'acteur* lui-même qui monte sur scène pour montrer SA réalité et la transformer comme bon lui semble, il revient à sa place changé, parce que l'acte de transformer est transformateur. Sur scène, l'acteur est un interprète qui, en traduisant, trahit. Il lui est impossible de faire autrement.

C'est ainsi que le théâtre-forum naquit.⁷⁹

En plus de souligner l'impossibilité pour un acteur de traduire la volonté exacte d'un spectateur, Boal remarque aussi que monter sur scène permet d'opérer une transgression symbolique en venant s'insinuer dans l'espace scénique. « Quand c'est le spectateur qui monte sur scène, il commet une transgression symbolique. C'est comme si le fidèle allait à la place du curé lors de la messe. Et évidemment, on ne peut pas se libérer sans une transgression d'une

⁷⁹ A. BOAL, *L'arc-en-ciel du désir...*, op. cit., p. 8-12.

forme ou d'une autre. »⁸⁰ Afin que le fait d'entrer dans l'espace scénique représente une transgression, il faut que cet espace possède des caractéristiques s'assimilant à un espace sacré. Si une culture n'a pas un tant soit peu sacralisé ce type d'espace, le simple fait de le pénétrer ne représente nullement une transgression. En revanche, s'immiscer dans une histoire pour venir y accomplir une action peut présenter une forme de transgression si cette action remet en cause des normes ou des valeurs défendues par la société dans laquelle se déroule cette performance.

Dans cette version ci-dessus, Boal estime que cette histoire « n'était pas politique, mais [que] c'était un problème ». Dans des interventions ultérieures, Boal racontera avoir persuadé cette femme que son histoire était politique, en arguant qu'elle n'avait pas la certitude que cet homme-là était son mari que parce que la société lui en donnait l'assurance (par les liens du mariage).

Que le choix de jouer cette pièce se soit fait en la considérant comme une pièce politique ou pas, n'a dans le fond pas une grande importance. Par la suite, ce type de problème sera examiné comme une question de société relevant du politique.

Plusieurs personnes avec qui nous nous sommes entretenus ayant connu Boal rapportent que celui-ci présentait ce moment *comme un écart à sa pratique*. Avant l'intervention de cette femme, les pièces traitaient de sujet comme la réforme agraire, les expropriations des terres, la préparation d'une grève. Après l'intervention de cette personne et par le fait de jouer cette pièce, la conception de l'oppression se voit modifiée. De sujets traitant du politique en général, on assiste à une ouverture sur le politique par le bas, ancrée profondément dans la culture et le social ; ouvrant ainsi le champ des possibles du théâtre de l'opprimé⁸¹, le faisant entrer dans une complexité dialectique. Car si l'ouvrier peut être opprimé par son patron, ce même ouvrier peut être l'opresseur de sa femme dans la sphère privée⁸². Fait intéressant, le théâtre forum⁸³ – théâtre politique s'il en est – qui « naquit » avec cet événement, se fait jour à partir d'un problème individuel d'une personne qui ne considère pas ce problème comme politique.

⁸⁰ A. BOAL, *Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l'opprimé...*, op. cit.

⁸¹ Cette ouverture implique un élargissement des champs investis mais aussi un possible effacement de certains autres. Ainsi les questions politiques générales, plus complexes à traiter, se sont souvent vu mettre en second plan par bon nombre de praticiens.

⁸² Raison pour laquelle Boal dédiera son livre *jeux pour acteurs et non-acteurs* « à toutes les classes opprimées et aux opprimés à l'intérieur de ces classes ».

⁸³ J'emploierai à partir d'ici TF pour parler du théâtre forum.

Après cette expérience, la violence physique deviendra un interdit sur scène, alors même que c'est cette violence qui permet la constitution technique du TF. Plus question de rosser l'acteur antagoniste à coups de balai pour le plus grand plaisir du public, les spect'acteurs⁸⁴ devront par la suite affronter l'opresseur par le dialogue et en cherchant à instaurer des rapports de force autres que physiques.

La violence de cet épisode n'est pas rapportée de la même manière selon les versions et selon les lieux par Boal⁸⁵. Ces versions sont difficiles à vérifier et parfois contradictoires. Dans *Théâtre de l'opprimé* (premier texte où apparaît cet épisode), lorsque Boal présente la dramaturgie simultanée, il ne fait aucune mention de l'intervention sur scène de la « grosse dame de Lima » en se référant pourtant à la même histoire. Il fait bien référence à une *grosse femme exubérante*, mais celle-ci invite l'actrice à rouer de coups le mari infidèle, puis à lui servir à manger et à le pardonner. Mais la résolution est fort différente :

L'actrice joua cette version, après avoir surmonté les résistances naturelles de l'acteur qui faisait le mari – puis s'assit à table avec lui. Ils mangèrent en discutant des dernières mesures du gouvernement : la nationalisation des firmes yankees.⁸⁶

Boal arrête ici le développement de cette scène et note juste que cette solution fit l'unanimité chez les femmes comme chez les hommes. Pourquoi Boal utilise cette histoire pour illustrer la pratique de la dramaturgie simultanée alors que cette histoire est ailleurs, dans d'autres textes ou interventions, à l'origine du TF ?

Dans une conférence donnée en 1997, Boal revient sur cet événement et le raconte avec brio. Après que cette femme accuse Boal de ne pas comprendre ce qu'elle souhaite faire, Boal lui répond :

Venez ici et montrez-nous ce qu'est une conversation très claire. Elle m'a dit : « est-ce que je peux ? » Elle est venue. L'acteur qui jouait le mari était un très bon acteur, mais physiquement, il était plus faible. Donc il m'a regardé et m'a demandé : « Augusto, qu'est-ce que je fais ? » Je lui ai dit : « je n'en sais rien. Tu improvises (Stanislavski) ». Mais il me dit « oui, mais improvise dans quelle direction ? » Je lui ai dit « vas-y et attends qu'elle fasse quelque chose ». Donc elle est montée sur scène et il y avait un balai derrière, pour nettoyer. Elle a pris le balai comme ça dans sa main. Elle a pris l'acteur par ici [par le col]. Et elle lui a dit : « maintenant on va avoir une conversation très claire ». Elle a commencé à le frapper frapper frapper. Et moi, j'ai essayé de sauver le garçon, je me suis jeté sur elle. Elle m'a fait ça [Boal mime un coup de coude]. Je suis tombé sur le décor. Les autres sont venus pour essayer de les séparer. Après, elle a pris le mari et l'a posé sur une chaise. Et le mari disait – je n'ai jamais vu un acteur aussi sincère – « je jure que je ne ferais plus jamais ça ». [...] À ce

⁸⁴ Cette notion sera développée durant les années 80 par Boal pour décrire le statut particulier des participants aux théâtres forums. Le spect'acteur est à la fois celui qui regarde (le spectateur) et agit (l'acteur).

⁸⁵ P. DWYER, « Augusto Boal and the Woman in Lima »..., *op. cit.*, p. 159.

⁸⁶ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé*..., *op. cit.*, p. 27.

moment, j'ai compris qu'il y avait quelque chose d'extraordinaire dans ce théâtre. [...] On demandait aux spectateurs, qu'est-ce que vous feriez différemment et venez transgresser sur scène. Ça, c'est une première chose qu'on a changée. Et la deuxième, c'est un avertissement aux spectateurs : vous pouvez faire tout ce que vous voulez, sauf battre les acteurs ; physiquement non. Si vous le voulez, faites semblant et l'on va comprendre ce que vous voulez sans que vous fassiez vraiment mal aux acteurs.⁸⁷

Dans ce récit, malgré l'humour avec lequel Boal raconte cette histoire, on imagine plus les complications que peut créer l'autorisation de transgression dans l'espace scénique. Il aborde à la dérobée le fait que lui et les autres acteurs aient tenté d'arrêter la première spect'actrice. Ce qui aboutit à la création de cette deuxième règle : pas de violence⁸⁸ physique sur scène.

Plus récemment, un documentaire⁸⁹ a été réalisé sur l'œuvre d'Augusto Boal. Dans celui-ci on voit Boal commenter cet épisode avec un entrecouplement d'images de reconstitution, à la manière d'un docu-fiction. Dans celui-ci, on voit une femme monter sur scène prendre le balai et s'en prendre au comédien. Mais cette représentation d'une représentation ne nous en apprend pas plus sur cet événement, si ce n'est qu'il a été rejoué et filmé pour l'intégrer dans un film qui présente l'histoire de la création d'une pratique. Images d'une représentation qui, couplées à la voix de Boal, amènent le spectateur à se dire : « voilà comment ça s'est passé et voilà comment est né le théâtre forum ».

Dwyer s'interroge sur la signification de ces changements de version et sur l'influence de ces changements pour et sur les futurs praticiens qui s'y réfèrent. Il note que les changements de description de l'épisode de Lima peuvent être lus comme une incertitude idéologique liée au fait de travailler en Amérique du Nord et en Europe, où cette pratique s'est développée dans des espaces sociaux non définis, où l'opposition opprimé/oppresseur peut sembler désuète. Il rappelle aussi que cette histoire prend peut-être une importance plus grande suite à l'appropriation du théâtre de l'opprimé par des groupes féministes. En s'appuyant sur les réflexions de Joan Scott⁹⁰, il remarque qu'il n'y a finalement aucun moyen pour les praticiens d'avoir accès direct à la vérité de l'histoire de Lima car ce récit est considéré comme l'origine des connaissances. Malgré le fait que cette expérience révèle seulement la vision d'un sujet individuel, celle de Boal, elle devient le fondement de la preuve sur laquelle est construite l'explication de la création de la pratique.

⁸⁷ A. BOAL, *Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l'opprimé...*, op. cit.

⁸⁸ Lors d'une discussion avec une ancienne praticienne, celle-ci m'avait expliqué avoir arrêté le théâtre de l'opprimé après qu'un spect'acteur fut monté sur scène en agressant physiquement l'acteur jouant l'oppresseur.

⁸⁹ Zelito VIANA, *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, Canal Brazil, 2010.

⁹⁰ J. BUTLER et J.W. SCOTT, *Feminists theorize the political...*, op. cit., p. 25.

La « dame de Lima » – tout comme l’histoire de Virgilio – fait partie des histoires mobilisées par les praticiens lorsqu’ils souhaitent argumenter, légitimer ou soulever des problèmes liés à la pratique de théâtre de l’opprimé. Il est donc compréhensible de se demander comment une pratique peut se fonder sur cette *véritable fiction* (*true fiction*⁹¹) chargée d’approximations depuis une trentaine d’années.

À défaut de pouvoir l’aborder en historien nous prendrons une posture plus anthropologique en reconnaissant la dimension mythique de ce récit : c’est-à-dire une histoire que l’on se raconte et qui est considérée comme incorporée au patrimoine collectif à force d’avoir été répétée et transformée au cours de ces répétitions successives. Ces répétitions permettent de comprendre comment s’est formée la pratique et donne des indications sur les rapports que les praticiens doivent et peuvent entretenir avec les usagers, ainsi que sur la position qu’ils doivent et peuvent entretenir avec le reste de la société. Ce récit permet donc de situer la matrice de la pratique en offrant des explications sur plusieurs registres, en faisant concourir toutes les difficultés et les problèmes qu’elle peut présenter. Elle permet par exemple d’explicitier – et non pas d’expliquer – quels rapports le théâtre de l’opprimé doit ou peut entretenir avec son public.

C’est la raison pour laquelle cette histoire est souvent mobilisée lors de débats sur la manière de pratiquer le théâtre de l’opprimé. Elle vient en soutien pour réaffirmer ou affirmer un positionnement politique, une posture éthique, voire un parti-pris technique ou esthétique. Elle est par exemple mobilisée pour rappeler la nécessité d’innover dans sa pratique puisque *même* Boal n’hésitait pas à transgresser les propres règles qu’il avait lui-même fixées. Mais elle est aussi et surtout utilisée lors d’ateliers de découverte pour présenter l’essence de la pratique. D’ailleurs, Dwyer souligne à juste titre le risque de fétichisation de ces récits lors d’ateliers avec de nouveaux participants. Bien sûr, cette dimension mythique se fixe quelque peu puisque ce récit est écrit, mais il garde encore toute sa charge lorsqu’il est conté à l’oral.

Des cours du *Servicio Nacional do Teatro* au programme de l’AFLIN, la pratique de Boal et sa systématisation s’est construite à travers une série d’expériences dont nous venons de rappeler les plus importantes. Cette systématisation, loin de s’être bâtie uniquement sur des expériences empiriques, emprunte évidemment à des influences indirectes qu’il nous faut maintenant évoquer.

⁹¹ Notion empruntée à James CLIFFORD et Kim FORTUN, *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University of California Press, 2010.

3 Les influences

Comme nous l'avons vu avec Lucien Goldmann, il est difficile de regrouper toutes les influences qui ont amené Boal à créer le théâtre de l'opprimé. Il ne faut pas restreindre les expériences comportant de multiples interactions qui ont alimenté cette création. Mais cette dernière est aussi gorgée d'influences moins directes, par des médiations externes qui lui ont servi de modèle. Trois influences doivent être soulevées qui ont donné l'assise théorique à cette pratique.

La première influence majeure pour le théâtre de l'opprimé est Constantin Stanislavski, découvert aux États-Unis par Boal, dont l'œuvre a été revisitée au sein d'Arena. La seconde personne, véritable source d'inspiration tant idéologique que technique, est sans aucun doute Brecht pour qui « il n'est pas d'art nouveau sans objectif nouveau. L'objectif nouveau, c'est la pédagogie. »¹ Restait à savoir quoi mettre derrière ce mot pédagogie. Boal le découvrira chez Paulo Freire suite à l'expérience dans le Nordeste et durant son passage au sein de l'AFLIN où il découvrira le travail de l'auteur de la *Pédagogie de l'opprimé*.

3.1 *Les influences théâtrales*

Nous étudierons ici la manière dont le groupe Arena s'est approprié Stanislavski et Brecht ; appropriation qui doit beaucoup à la manière dont Boal a appréhendé ces deux « maîtres » du théâtre. Ces deux praticiens et théoriciens du théâtre ont influencé différemment ces artistes qui se sont projetés dans leur esthétique. Stanislavski métamorphose le jeu et la formation de l'acteur, Brecht bouleverse à la fois le jeu de l'acteur, la dramaturgie, la mise en scène et la relation aux spectateurs.

Constantin Stanislavski

C'est avec le groupe Arena que Boal expérimentera la méthode Stanislavski dans leur laboratoire d'interprétation et de dramaturgie. Les membres d'Arena sont particulièrement

¹ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, vol. 1, p. 195.

séduits par la manière dont Stanislavski a consacré sa vie à transformer le théâtre en cherchant à le restituer comme autre chose qu'un simple produit de divertissement. C'est d'ailleurs surtout cette démarche *réaliste* qui sera utilisée et beaucoup moins les analyses psychologisantes que l'on trouve dans les derniers chapitres de *La formation de l'acteur*².

Au sein du groupe devenu laboratoire d'interprétation, l'étude de la méthode stanislavskienne³ s'est effectuée pour que le jeu corresponde mieux à la structure du théâtre en rond (proximité avec le public...) et que ses leçons sur le jeu de l'acteur devienne un support pour dénoncer la réalité sociale de la société brésilienne. Et cela en retenant que les émotions doivent être prioritaires. « Mais comment les émotions peuvent-elles se manifester "librement" à travers le corps d'un acteur, si précisément cet instrument (le corps) est mécanisé, musculairement autonomisé [...] ? La découverte d'une émotion nouvelle risque d'être canalisée par le comportement mécanisé de l'acteur. »⁴

Au départ, cette mécanisation est comprise et abordée comme purement physique. Stanislavski réagit par rapport à un art du comédien sclérosé, où le corps, codifié jusqu'à la sclérose, ne permet pas d'ancrer un personnage dans ces émotions. Le groupe Arena s'intéresse ainsi à une formation basée sur le corps de l'acteur qui brise la scission entre corps et esprit. Ce n'est que plus tard que les techniques de démécanisation seront appliquées aux *masques sociaux*⁵ afin d'apprendre à percevoir des sensations et émotions dont l'acteur n'a pas forcément conscience. De *La formation de l'acteur*, Boal va donc surtout retenir la phase de préparation et de construction d'une pièce ainsi que de ses personnages. La plupart de ces exercices sont exposés dans *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Ce livre cherche à étendre le public auquel il s'adresse en incluant les non-acteurs. Mais comme le note Pereira Bezerra, « la transformation apportée au système stanislavskien n'est pas radicale. [...] Sur le plan théorique, il n'y a pas de contradictions évidentes entre l'original et l'adaptation de Boal. Dans la pratique la corrélation entre les différents types d'exercices indique qu'il ne s'agit à aucun instant d'un emprunt simpliste et flou. »⁶ Elle remarque à ce sujet d'étroites corrélations entre le vocabulaire des deux auteurs.

² K.S. STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur...*, op. cit.

³ « On épilucha Stanislavski, mot à mot, de huit heures du matin au lever du rideau » : A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 50.

⁴ Augusto BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1978, p. 65.

⁵ Qui renverraient plutôt aux rôles ou aux statuts sociaux en sociologie.

⁶ A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit., p. 31.

En s'appuyant sur le travail réalisé dans le laboratoire, Boal décompose les exercices théâtraux en cinq étapes : Exercices *musculaires* (travaillant sur le mouvement, gestes et mimiques, la voix, le ton, le rythme), *sensoriels* qui consiste en une exploration de la mémoire des sens (goût, odeur, rythme), de *mémoire* en faisant appel au passé de chacun pour le faire ressurgir, *d'imagination* pour faire émerger des passés alternatifs, *d'émotion* qui vise à réduire le fossé entre les émotions vécues par l'acteur et les émotions fictives de son personnage. Bien que faisant encore explicitement référence à la *mémoire affective* de Stanislavski, il émet des réserves sur la manière d'utiliser ces exercices. Boal et Arena ont sans doute été particulièrement attachés au passage suivant de la formation de l'acteur : « Il existe donc trois “moteurs” de notre vie psychique : le sentiment, l'intellect et la volonté, qui jouent un rôle important en donnant l'impulsion au travail créateur. »⁷

En effet, mettant l'accent sur la structure dialectique de l'interprétation⁸, Boal attache moins d'importance à *l'être* du personnage qu'à sa volonté. Car pour lui, la relation entre deux personnages ne doit pas simplement illustrer une lutte psychologique, mais éclairer la volonté de l'un et la contre-volonté de l'autre qui se cache derrière une telle lutte. Cette relation doit montrer les antagonismes entre les volontés des personnages inscrits au cœur de cette lutte. Boal soutient alors que l'essence de la théâtralité est le conflit des volontés. Derrière chaque action dramaturgique se trouve une volonté qui s'exprime par des émotions. La forme théâtrale, tant dans le jeu que dans la mise en scène, est réinventée pour représenter ces conflits entre les volontés des individus/personnages. Boal ajoute que derrière chaque volonté, on trouve une contre-volonté comme chez « Brutus qui veut tuer Jules César, mais qui lutte intérieurement avec sa contre-volonté, l'amour qu'il éprouve pour Jules César »⁹

Ce lien entre volonté et contre-volonté (qu'il nomme la volonté dialectique) permet à Boal de conserver le personnage dynamique tant qu'il se réfère à une volonté *dominante* (la volonté qui prend le pas sur la ou les contre-volontés) qui cristallise son conflit intérieur.

Dans cette optique, le groupe Arena travaille à la confrontation des volontés dialectiques de ces personnages afin d'étudier les variations quantitatives et qualitatives de l'action dramatique (dans les émotions qu'elles procurent et dégagent). Ce qui l'amène à schématiser la structure dialectique de l'interprétation de la manière suivante :

⁷ K.S. STANISLAVSKI, *La formation de l'acteur...*, op. cit., p. 276-277.

⁸ A. BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs...*, op. cit., p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

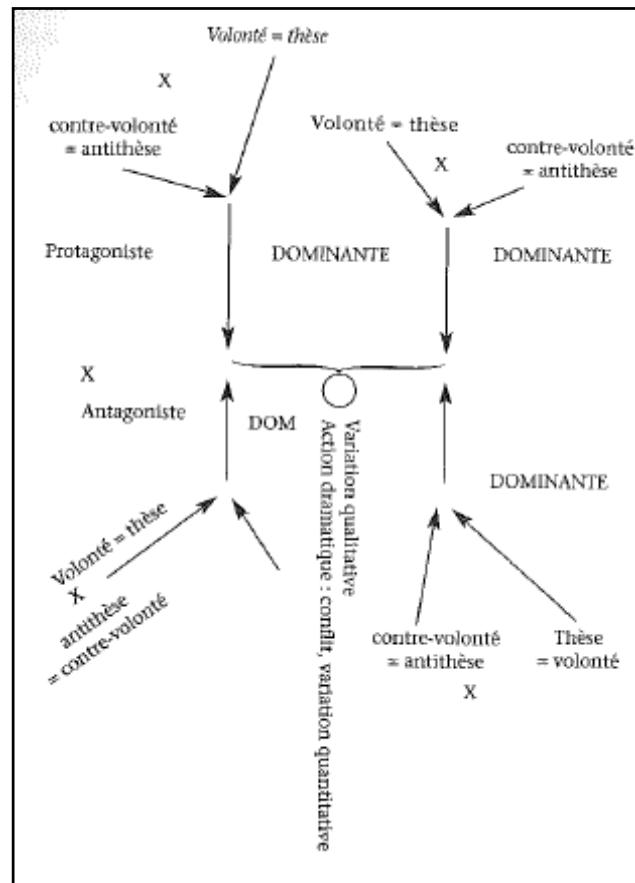


Figure 1 : Structure dialectique de l'interprétation¹⁰

Ce schéma, quelque peu abscons, cherche à présenter ce qui doit composer une pièce. Sa structure doit se construire autour d'une idée centrale, de laquelle vont être déduites les idées centrales de chaque personnage (X sur le schéma). Ainsi, les volontés dominantes (prenant en compte les contre-volontés) de chaque personnage vont pouvoir « se confronter dans un tout harmonieux et conflictuel. »¹¹

Derrière cette conception technique du jeu d'acteur, il y a une conception de ce qu'est l'Homme et de ce qu'est la réalité sociale. Elle révèle une vision de l'Homme désirant où le désir (à travers la volonté¹²) vient se greffer à ses interactions. C'est pourquoi on peut mettre en lien cette « volonté dialectique » avec la *mimesis* de rivalité¹³. Si l'on reprend l'exemple donné par Boal au sujet de Brutus, on comprend qu'il voit dans César un rival, un obstacle qui

¹⁰ A. BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs...*, op. cit., p. 92.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² Pour Boal ce désir s'exprime concrètement dans la volonté. Cette conception du désir se voit approfondie et renforcée dans *L'arc en ciel du désir*.

¹³ Terme emprunté à l'anthropologie girardienne pour qui « le mimétisme est la source première de tous les conflits qui déchirent et enveniment une communauté, car il fait spontanément converger les désirs des individus ou des groupes sur les mêmes objets » Lucien SCUBLA, « Sur une lacune de la théorie mimétique : l'absence du politique dans le système girardien », *Cités*, Girard politique-53, 2013, p. 107-137.

occupe la place unique que Brutus désire. Mais en parallèle, Brutus a appris par *mimesis* auprès de César ce qu'il désire être ; César incarne d'abord l'objet du désir de Brutus pour ensuite devenir un obstacle dans le désir de prendre sa place. On peut néanmoins se demander si le désir d'un paysan sans terre se façonne de manière semblable dans ses rapports au propriétaire terrien. Les rapports de subordination doivent sans doute être différenciés des rapports de domination. Cette différenciation renvoie au fait que dans le cas de Brutus et de César (rapport maître/disciple), on assiste à une médiation interne, alors que dans le cas du paysan, c'est une médiation externe qui s'installe avec le propriétaire terrien (rapport maître/esclave pour reprendre la dialectique hégélienne), car la distance sociale est beaucoup plus importante. Ce qui n'empêche en rien le développement de contres-volontés chez les paysans sans terre. Nous y reviendrons lorsque nous traiterons de Paulo Freire, après avoir parlé d'une autre influence théâtrale : celle de Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht

La pensée de Brecht ne semble pas avoir été travaillée collectivement, comme celle de Stanislavski, au sein du théâtre Arena. Ses livres sont pourtant arrivés dans le groupe au même moment que les travaux de Stanislavski. Cette appropriation s'est sans doute faite de manière plus spontanée, notamment par accointance politique¹⁴. Antonia Pereira Bezerra note que dès la pièce *Revolução na América do Sul*, mise en scène fin 1959 début 1960, Stanislavski n'est plus l'unique référence théâtrale. Boal identifie de plus en plus son travail au théâtre épique de Brecht.

Il faut bien remarquer que les partis pris techniques proposés par Brecht offraient la possibilité pour la création scénique de s'accorder parfaitement avec la scène en rond d'Arena. Comme le remarque Roux :

Le contact entre spectateur et public passe nécessairement par le comédien, mais pas seulement par celui-ci. En effet, divers éléments entrent en jeu et permettent que le spectateur se sente pris à l'intérieur de l'action ou, au contraire, qu'il ait la sensation d'être observateur extérieur. C'est d'ailleurs l'équilibre précis entre ces deux éléments qui vont donner au spectacle cet aspect dialectique que Brecht recherchait lorsqu'il parlait de distanciation.¹⁵

¹⁴ Il faut essayer d'imaginer ce que la lecture de Brecht pouvait représenter pour de jeunes marxistes souhaitant faire du théâtre. Il faut chercher à comprendre la puissance d'une écriture qui vient consolider une volonté politique avec un désir artistique.

¹⁵ R. ROUX, *Le théâtre Arena de São Paulo...*, op. cit., p. 131.

Au niveau de la théorie et du jeu, on assiste à une reprise et une mise en pratique – une imitation – de la pensée brechtienne. Le but est de raconter la fable et non pas de la vivre.

Si Boal s'est approprié Brecht, c'est bien par proximité politique, mais c'est aussi parce que Brecht a été un bon médiateur pour trouver les arguments contre le modèle classique (qu'incarnait le *Theatro Brasileiro de Comédia*). Tout ce que Boal apprécie et met en avant chez Brecht, c'est ce qu'il déprécie dans ce qu'il nomme par « système tragique coercitif aristotélicien ». Brecht est en quelque sorte un tremplin à partir duquel Boal va pouvoir conceptualiser le théâtre de l'opprimé contre une vision du théâtre classique et contre une certaine lecture d'Aristote.

L'anti-modèle du théâtre classique

Antonia Pereira Bezerra propose un tableau comparatif des différentes formes théâtrales¹⁶ (dramatique, épique et forum) que Boal aborde dans son essai théorique (voir page suivante).

Boal reproche au modèle classique aristotélicien de plonger le spectateur dans l'intrigue et de le laisser s'identifier par la sollicitation de ses émotions, dans l'attente du dénouement. Pour cela, il part de la distinction entre Aristote dont l'esthétique serait tournée vers la *catharsis* et Brecht dont l'esthétique viserait la *praxis*. Notons dès à présent que sa critique du « système tragique coercitif aristotélicien » s'appuie grandement sur sa lecture de Brecht et de son herméneutique de *la Poétique* d'Aristote¹⁷.

En effet, Brecht reproche l'adhésion du spectateur à une scène qui sonne creux et qui ne cherche qu'à *faire illusion*. Cette adhésion réduit d'emblée les relations possibles entre la salle et la scène. Brecht dénonce ainsi le théâtre de divertissement : « Ce qui importe au spectateur dans ces établissements, c'est de pouvoir échanger un monde plein de contradictions contre un monde harmonieux, un monde qu'il connaît plutôt mal contre un monde du rêve. »¹⁸ Il souhaite apprendre au spectateur à se saisir lui-même en tant qu'objet historique, comme les personnages mis en scène sont eux-mêmes pris dans la structure de l'histoire. Brecht souhaite développer une dramaturgie non-aristotélienne, qui ne condense pas les événements pour en

¹⁶ A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit., p. 152.

¹⁷ Certains estiment que Brecht aurait eu tendance à réduire le théâtre aristotélicien à l'activité cathartique. Voir Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. sociales, 1980, p. 43 et 57.

¹⁸ Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970, p. 42.

faire un destin inéluctable. Il veut éviter que l'individu ne se livre à ce destin sans recours quand bien même il y réagirait avec force et beauté.

Tableau 1 : Comparatif des formes théâtrales : dramatique, épique et forum

	Le modèle classique (Aristote)	Le modèle épique (Brecht)	Le modèle forum (Boal)
	action	Narration	analyse et action
fait appel à	l'émotion	la raison	la raison et l'action
déroulement	linéaire	Sinueux	imprévisible
évolution	continue	par bonds	par bonds et assauts
modalité	chaque scène pour la suivante	chaque scène pour elle-même	chaque intervention pour elle-même
	croissance organique	Montage	ensemble des propositions
fonction	suggestion	Argumentation	critique
contenu	les sentiments sont conservés tels quels	les sentiments sont poussés jusqu'à devenir des connaissances	l'examen critique est poussé jusqu'à parvenir à des solutions possibles.
approche de l'homme	il est supposé connu	c'est l'objet de l'enquête	l'amener à changer ses actes
	il est immuable	il se transforme	il se transforme et transforme les choses
	c'est une donnée fixe	l'homme dans son processus	l'acte comme processus de l'homme
	la pensée détermine l'être	l'être social détermine la pensée	par l'acte, l'être social construit la pensée
effets sur le spectateur	expérience affective	vision du monde	vision du monde-transformation du monde
	l'implique dans l'action scénique	en fait un observateur	en fait un observateur puis un participant
	fait appel à ses sentiments	l'oblige à prendre des décisions	l'oblige à agir à bon escient
sur sa situation	épaise son activité intellectuelle	éveille son activité intellectuelle	réclame son investissement intellectuel et physique
sa réaction	il est plongé dans l'intrigue,	il fait face à quelque chose,	il assiste à la représentation, puis intervient dans le jeu théâtral, s'il le souhaite
son intérêt	il s'identifie et participe émotivement	il étudie, mais reste passif	il analyse et propose en intervenant physiquement
	le dénouement	le déroulement de l'intrigue	les différentes propositions

Cette dramaturgie doit examiner ce « destin » à la loupe et révéler les machinations humaines qu'il recouvre. Dans celle-ci, le spectateur ne doit pas se mettre à la place d'un personnage, mais doit chercher à prendre position face à lui. Dans le modèle aristotélicien, l'identification au personnage passe par les affects et un sentiment d'empathie et de sympathie. Brecht propose un système pour lutter contre la *catharsis*, qui rappelons-le, gomme les conflits. Pour cela, il crée des effets de distanciation qui évincé toute identification au personnage. Les arts de la scène doivent ainsi « chercher à donner des représentations de la vie sociale des hommes qui permettent et même imposent au spectateur d'adopter, aussi bien à l'égard des processus

représentés que la représentation elle-même, une attitude de critique, voire de contradiction. »¹⁹

Boal retient de Brecht que l'objet de la représentation est un réseau de relations sociales conflictuelles entre des individus. Cet individu, au centre de l'enquête, est au cœur d'un processus social²⁰ et politique. Enfin, le spectateur se trouve en position d'enquêteur, il ne doit pas seulement être un récepteur émotif, mais chercher à démêler le drame qui se joue devant lui. Cette imprégnation donnera lieu à la première utilisation du système joker²¹ par Arena. Ce système correspond à une ambition déjà présente chez Brecht de faire tomber le « quatrième mur »²² séparant la salle des spectateurs, produisant une distance entre ces derniers et l'action dramaturgique incarnée par le jeu des acteurs. Avec le quatrième mur, « on suscite et on entretient l'idée que ce qui se passe sur scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or, la vie, il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public. »

C'est exactement comme si quelqu'un, par un trou de serrure, épiait une scène dont les protagonistes seraient à mille lieues de soupçonner qu'ils ne sont pas seuls. En réalité, nous nous arrangeons, évidemment nous nous arrangeons pour que tout soit vu sans difficulté. Simplement l'arrangement est camouflé. ²³

Le « quatrième mur » fait que le public n'est ni remarqué, ni remarquable ; la pièce pourrait très bien être jouée en son absence. Il a pour conséquence de faire tacitement admettre au public qu'il ne se trouve pas dans le théâtre, et de le mettre dans une situation dans laquelle il observe la réalité à travers le trou d'une serrure. Pour Brecht, l'instauration de ce quatrième mur est en grande partie responsable de l'identification que vit le public. Il ne permet pas au public de se mettre dans la « peau du personnage »²⁴. Le système joker est une réponse efficace à cet appel de Brecht pour promouvoir la participation active du spectateur tout en évitant qu'il ne s'identifie passivement. Boal est très critique envers les sentiments à même d'entraîner cette passivité.

¹⁹ B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre...*, op. cit., p. 241.

²⁰ Boal ajoutera par la suite qu'il faut transformer ce processus.

²¹ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 56-57 Ce système s'est grandement complexifié dans le théâtre de l'opprimé en devenant un rôle à part entière. Je traite de ce rôle dans la quatrième partie : voir page 383

²² Au départ, la notion de quatrième mur est issue des théories de Diderot. Elle ne devient réellement prédominante qu'au cours du 19^e siècle, lorsque la salle de théâtre est plongée dans l'obscurité. À l'époque de Brecht, ce type de représentation est la doxa dominante. Le spectateur est placé en position de voyeur, dans une posture passive. Le quatrième mur induit des représentations où la participation des spectateurs n'est nullement sollicitée, on lui montre une représentation du monde sur laquelle il ne peut pas interagir.

²³ B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre...*, op. cit., p. 551.

²⁴ *Ibid.*, p. 556.

Dans le prolongement de Brecht, Boal voit dans le théâtre classique une volonté d'éliminer le caractère subversif et transformateur qui existe pour lui chez tous les opprimés, une volonté d'éliminer *l'Hamartia*. « *L'Hamartia* est ainsi connu sous le nom de défaut tragique. C'est l'unique impureté qui existe dans le personnage. *L'hamartia* est la seule chose qui peut et doit être détruite pour que l'intégralité de l'*ethos* du personnage soit conforme à l'intégralité des *ethos* de la société. Lors de cette confrontation de tendances, *l'hamartia* provoque le conflit : c'est la seule tendance qui ne soit pas en harmonie avec la société, avec ce que veut la société. »²⁵

L'hamartia est à l'origine de la crise. C'est l'acte qui crée le renversement. C'est ce qui intéresse Boal, ce qu'il souhaite mettre au centre de sa pratique au moment de créer le TF. Mais il ne souhaite pas que cette mise en crise soit éliminée pour mener à l'apaisement²⁶, pour produire un effet cathartique. Il veut au contraire l'entretenir. C'est pourquoi à travers le théâtre épique, il reconnaît à Brecht le fait d'avoir essayé de s'extirper de cette volonté « purificatrice », en distanciant le spectateur du spectacle, en le faisant penser. Mais il lui impute de s'être arrêté à mi-chemin dans cet arrachement à la *catharsis* :

Son théâtre est aussi cathartique, car il ne suffit pas que le spectateur « pense » : il faut aussi qu'il agisse, qu'il bouge, qu'il réalise, qu'il fasse, qu'il joue. L'erreur de Brecht est de ne pas avoir perçu le caractère indissociable de l'*ethos* et de la *dianoia*, l'action et la pensée ; ce qu'il propose est de dissocier et même d'opposer la pensée du spectateur à celle du personnage, tandis que l'action dramatique, elle, continue indépendamment du spectateur qui reste bel et bien spectateur.²⁷

Chez Brecht, le spectateur étudie le déroulement de l'intrigue, mais reste « passif ». Boal veut lutter contre cette passivité et amener le spectateur à pouvoir ensuite intervenir dans un jeu théâtral. Le spectateur analyse donc les différentes propositions et peut amener une alternative en intervenant physiquement. Boal attend de lui qu'il réagisse ; le « spect'acteur » peut choisir de prendre part à l'action dramatique. Ce qu'il cherche à combattre, ce sont les blocages nuisibles de la catharsis d'un théâtre purificateur. Dans sa pratique, il renforce les notions de protagoniste/antagoniste (déjà présentes dans les origines grecques du théâtre), qui font le caractère profondément social et politique du théâtre. En plus des objectifs politique et social du théâtre de l'opprimé, les théories boaliennes sous-tendent un dessein : libérer le spectateur. Cependant, rien ne laisse supposer que le spectateur devenant spect'acteur échappe à toute forme de *catharsis* et se libère de cette purification tant décriée par ces auteurs.

²⁵ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 95.

²⁶ Nous verrons dans la partie suivante que certaines formes d'utilisations du théâtre forum peuvent être d'une efficacité redoutable pour produire de l'apaisement au sein d'un groupe.

²⁷ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 96.

Le système tragique coercitif aristotélicien

Le procès fait au modèle classique par Boal mérite d'être critiqué. A. Hemma Devries conclut un article sur le théâtre de l'opprimé en proposant une critique pour le moins énigmatique :

Il semble que Boal confonde la théorie esthétique de la tragédie d'Aristote et la tragédie elle-même et qu'il n'aille pas aussi loin que la théorie du tragique de Nietzsche et que le théâtre sans théâtre d'un Artaud : le « joker » ou le « jockey » y est encore un résidu de l'auteur ou de l'acteur-protagoniste.²⁸

Il semble que l'auteur reproche à Boal de prendre la partie (théorie esthétique de la tragédie d'Aristote) pour le tout (tragédie elle-même). Tout d'abord, il faut éviter l'amalgame total entre la tragédie (genre littéraire et théâtral) et le tragique (« principe anthropologique et philosophique qui se retrouve dans plusieurs autres formes artistiques et même dans l'existence humaine »²⁹). Or la critique de Boal s'adresse bien au *système tragique coercitif aristotélicien* ; donc à la conception qu'Aristote propose du tragique. Système que Boal schématise de la manière suivante :

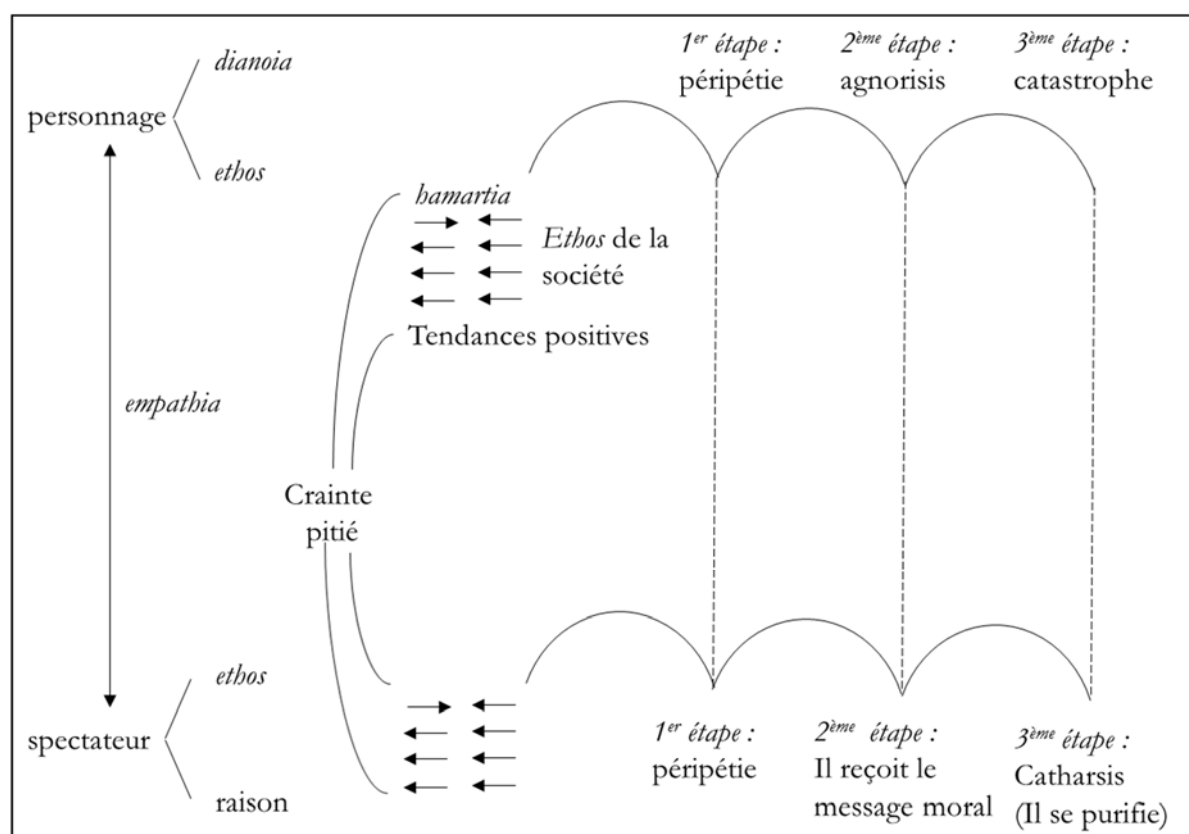


Figure 2 : Schéma du système coercitif d'Aristote³⁰

²⁸ A. Hemma DEVRIES, « Augusto Boal et le théâtre de l'opprimé: vers une éducation sans frontière nord-sud », in *Pédagogies et pédagogues du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 306.

²⁹ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre...*, op. cit., p. 426.

³⁰ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 113.

Boal analyse le processus purificateur en trois étapes. Dans la première étape, le protagoniste est sur le chemin du bonheur accompagné « empathiquement » par le spectateur. Mais survient un renversement plongeant le protagoniste dans le malheur. Le spectateur assiste à sa chute. Dans la deuxième étape, le protagoniste reconnaît avoir commis une erreur et le spectateur peut s'identifier à cette faute. Enfin, dans la troisième étape le protagoniste subit les conséquences de sa faute et le spectateur, terrorisé par le spectacle de la catastrophe, se purifie de son *harmartia* »³¹. C'est la *catharsis*.

Boal reconnaît l'efficacité de ce système qu'il considère comme un système d'intimidation toujours d'actualité. « Sa structure peut varier de mille façons, rendant parfois difficile la mise à jour de tous les éléments qui la fondent, mais le système demeure, accomplissant sa tâche : purger de tous les éléments antisociaux. »³² Dwyer voit chez Boal une thèse³³ sur le déclin du théâtre populaire qui trouverait sa genèse au moment où Aristote le perfectionne avec son *système coercitif de la tragédie*. Voyant en Aristote l'instigateur de ce déclin qui vise à « éliminer les tendances “néfastes” (les tendances interdites) du public »³⁴, Boal va aller puiser dans les théoriciens qui l'ont précédé pour chercher à expliquer ce qu'il a transformé. En s'appuyant sur Arnold Hauser³⁵, Boal rappelle qu'à l'origine³⁶, le théâtre était le chœur qui représentait le peuple et qui se manifestait lors de fêtes sous forme de cortège.

Pour Boal en inventant le protagoniste (le héros tragique), Thespis aristocratise le théâtre, car le dialogue chœur-protagoniste est un reflet du dialogue peuple-aristocrate. « Le héros tragique apparaît quand l'État commence à utiliser le théâtre à des fins politiques de coercition du peuple. »³⁷ Pour cette raison, Boal considère la poétique d'Aristote – qu'il assimile trop rapidement avec l'aristotélisme – comme un instrument hégémonique profondément conservateur. Plusieurs travaux reviennent sur l'analyse qu'a pu faire Boal d'Aristote. Il semble maintenant certain que celle-ci soit trop partielle et c'est à juste titre que Dwyer voit l'utilisation que Boal fait d'Aristote comme une *théorie négative*³⁸, un anti-modèle à partir duquel il peut imaginer une pratique plus idéale. Brecht jouera le rôle de modèle pour la

³¹ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 113.

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ « the logic of Boal's broader argument, advanced in *Theatre of the Oppressed*, that popular theatre has been in a state of almost terminal decline since Aristotle perfected his “coercive system of tragedy”. » P. DWYER, « Augusto Boal and the Woman in Lima »..., op. cit., p. 162.

³⁴ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 82.

³⁵ Arnold HAUSER, *The social history of art*, New York, Knopf, 1951.

³⁶ Les thèses d'Arnold Hauser ont depuis étaient vivement critiquées.

³⁷ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 109.

³⁸ Paul DWYER, « Theoria Negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle », *Modern Drama*, 48-4, 2005, p. 635-658.

construction d'un théâtre qui se veut révolutionnaire, tout du moins à son service. Cet objectif se verra réorienté suite à la rencontre d'une autre pensée, celle de Paulo Freire.

3.2 *L'influence pédagogique : Paulo Freire*

Il ne semble pas que Boal ait rencontré Freire, tout du moins, pas lorsqu'il le découvre en mettant en pratique ses enseignements. Et pourtant l'influence de sa pensée est centrale dans la création du théâtre de l'opprimé.

Présentation de Paulo Freire

Paulo Freire étudie les sciences juridiques à la faculté de Droit à l'Universidade Federal de Pernambuco. Il y occupe ensuite le poste de secrétaire du département d'enseignement de l'État du Pernambuco. À partir des années 1950, Paulo Freire commence à mener son action au Brésil dans le Nordeste, état qui compte alors 15 millions d'analphabètes, soit presque 60 % de la population.

L'alphabétisation engagée

Freire établit un lien entre ce taux impressionnant d'analphabètes et la structure économique et politique du pays. Cette population analphabète, présente principalement dans les campagnes, est composée de paysans qui n'ont d'autres choix que celui de vendre leur force de travail aux grands propriétaires terriens monopolisant la richesse économique et le pouvoir politique. Ces propriétaires ont la mainmise sur la structure agraire du Brésil, principalement composée de *latifundias*.

En plus d'être inclus dans cette structure particulièrement oppressante, ces paysans ne reçoivent pas d'aide de l'État ni de la classe dominante pour avoir accès à l'éducation. Ce qui empêche toute potentialité de sortir de cette condition avilissante.

Freire appuie sa réflexion sur une analyse marxiste des rapports de force entre les groupes humains. Il critique le monopole des structures éducatives par les classes dominantes. L'éducation, sous la forme dont elle est dispensée, permet seulement de perpétuer les structures oppressives de la société sans la remettre en cause. Il décide de consacrer son travail

à œuvrer avec les populations pauvres, prises dans cette structure économique profondément inégalitaire, considérées juste pour leurs forces de travail.

Parmi ces populations, il constate une conscience de classe assez faible, alors même que leurs conditions d'existence ne laissent aucun doute à Freire sur la nécessité d'en acquérir une. Pour lui, cette carence de conscience est liée à l'absence d'éducation. Elle ne les aide pas à comprendre la situation dans laquelle elles vivent, ne leur offre pas de recul historique et ne leur permet pas d'acquérir une « vision du monde » à même d'entamer un changement de condition.

Pour Freire, ces populations ne peuvent s'extirper de cette pauvreté tant qu'elles resteront analphabètes. En l'absence d'éducation, il est impossible de modifier les structures inégalitaires de cette société. Mais l'éducation ne suffit pas pour bouger les lignes. Aucune méthode pédagogique n'est neutre. Chacune reflète un certain style de rapport humain. Il faut donc éduquer et alphabétiser, mais autrement, en changeant la méthode pédagogique d'une éducation qu'il nomme « bancaire ». Cette conception bancaire consiste à inculquer des connaissances sous forme de « dépôts » de matière inerte. À partir de ce constat, il remet en cause la relation profondément inégalitaire entre ceux qui déposent les savoirs et ceux qui sont censés les archiver puis les mémoriser. Cette conception ne tient pas compte du sujet apprenant et ne développe en rien une conscience critique. Pour lui, la clef de cette nouvelle pédagogie des opprimés réside dans la conscientisation.

Pour cela Freire va introduire un rapport particulier entre le maître et l'élève. L'enseignement de l'alphabétisation se fait alors en cherchant comment, avec « l'élève », transformer le monde dans lequel il vit et cela en s'appuyant sur ses conditions d'existence, sur sa « situation objective ».

Cette méthode d'alphabétisation est faite pour les adultes avec une vision assez révolutionnaire du rôle de l'éducateur. Sa pédagogie s'appuie sur les *savoirs d'expérience* qui sont le point de départ de *l'éducation dialogique*. Elle nécessite une conception du dialogue et demande des aptitudes particulières ainsi que des dispositions précises telles que l'humilité. Pour lui, en tant qu'éducateur, on ne peut pas dialoguer si on pense que l'autre ne sait pas, si on pense que l'autre n'est pas digne d'intérêt, si on pense qu'il est inférieur de naissance, si on refuse sa contribution ou si on la trouve offensante.

Sa méthode d'alphabétisation dite de conscientisation débute en 1947, mais sera mise en forme à partir 1961. Freire participe activement à la fondation du *Movimento de Cultura Popular*

(MCP)³⁹, mouvement qui évolue en parallèle du *Centro Popular de Cultura* (CPC) – auquel Boal a participé pendant une brève période. Ces deux mouvements, qui n'ont vraisemblablement pas eu de contact entre eux, se sont respectivement constitués en grande partie autour de l'idée de l'aliénation culturelle du peuple, sans pour autant la traiter de la même façon⁴⁰. De manière caricaturale, d'un côté le MPC était assimilé à groupe d'intellectuels qui parlaient *au* peuple *sur* le peuple, les intellectuels du CPC apportaient un discours *sur* le peuple, *pour* le peuple.

En 1962, suite à une expérience dans la ville d'Angicos, la méthode de Freire va être la base d'un véritable mouvement.

Les résultats obtenus : 300 travailleurs alphabétisés en 45 jours environ, impressionnèrent profondément l'opinion publique et l'application du système put s'étendre, cette fois sous le patronage du gouvernement fédéral, à tout le territoire national. Ainsi, entre juin 1963 et mars 1964, furent créés dans presque toutes les capitales des différents états du pays, des cours de formation d'animateurs.⁴¹

La Méthode devient officielle et Freire est chargé des projets d'alphabétisation par le ministère de l'Éducation et de la Culture brésilien. Le plan d'action prévoyait d'installer 20 000 « cercles de culture » qui devaient recevoir deux millions d'alphabétisés (soit 30 élèves par cercle) dans l'année. Mais ce programme sera suspendu très rapidement suite au coup d'État militaire en 1964. Comme Boal, Freire sera emprisonné⁴² et contraint à l'exil. C'est lors de son exil au Chili que Freire systématisera sa méthode en approfondissant son assise théorique et notamment son orientation marxiste⁴³.

La méthode d'alphabétisation de conscientisation freirienne

La méthode d'alphabétisation proposée par Paulo Freire s'articule autour de trois phases :

³⁹ Le « Movimento de Cultura Popular » est une institution créée à Recife en 1960 sous le gouvernement de Miguel Arraes.

⁴⁰ Renato ORTIZ, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo-Brasil, Brasiliense, 1985.

⁴¹ Paulo FREIRE, *L'éducation : pratique de la liberté*, Paris, Éditions du Cerf, 1971, p. 15-16.

⁴² Sur les raisons de ces 70 jours d'enfermement, Freire déclarera plus tard : « Ce qui nous laisse perplexe est d'entendre ou de lire que nous avions l'intention de "bolcheviser le pays", avec "une méthode qui n'avait aucune existence réelle"!... En réalité, l'objet de ces attaques se trouvait bien ailleurs. Elles visaient le traitement que nous avons appliqué, avec plus ou moins de bonheur, au problème de l'alphabétisation, en retirant à celle-ci son aspect purement mécanique pour l'associer à la *dangereuse conscientisation*. Elles visaient notre manière de considérer l'éducation comme un effort de libération de l'homme et non comme un instrument supplémentaire de domination. » *Ibid.*, p. 127-128.

⁴³ Voir Peri MESQUIDA, « Philosophie et éducation : les influences européennes sur la pensée de Paulo Freire », in *Pédagogies et pédagogues du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 275-293.

- L'étude du contexte qui consiste en un relevé par enquête de l'« univers-vocabulaire » (relevé fidèle des mots ainsi que du langage employé par l'alphabétisant) du groupe auquel les éducateurs veulent s'adresser dans les *cercles de culture*.
- Suit le choix des mots clés par les éducateurs en fonction de l'intérêt du point de vue de l'apprentissage syllabique, des difficultés phonétiques progressives et surtout de la richesse sémantique (au sens de pluralité d'engagement des mots dans une réalité donnée, sociale, culturelle, politique). Les éducateurs s'intéressent non seulement aux expressions typiques, mais aussi aux mots qui ont un impact émotionnel important pour les individus du groupe. Ces mots, que Freire nomme *générateurs*, ont le pouvoir de produire d'autres mots chez les apprenants, car ils évoquent les choses importantes qui renvoient à une large palette de signifiants.
- La phase trois renvoie au processus réel d'alphabétisation. Elle se divise en différents volets : les séances de motivation, le développement de matériels d'enseignement et l'alphabétisation puis un volet de *décodification* où l'on mutualise les points relevés qui vont être discutés pour donner ensuite lieu à un nouveau séminaire d'appréciation. Cette phase vise, par la présentation et la discussion des mots clefs, à la création de *situations existentielles*, à leur analyse, à l'identification de raisons ou de facteurs interprétatifs de la situation analysée et d'actions potentielles à entreprendre pour s'attaquer aux problèmes sociaux.

Une pédagogie de la conscientisation

Paulo Freire chemine avec une vision du monde humaniste – imprégnée par la théologie de la libération – et marxiste, influencée par des auteurs comme Mannheim, Sartre ou Gramsci⁴⁴. L'oppression et la déshumanisation de l'homme sont pour lui des réalités historiques, mais en rien ontologiques. « La lutte est possible, parce que la déshumanisation, bien qu'elle se soit produite dans l'histoire, n'est pas une *fatalité*, mais le résultat d'un "ordre" injuste qui engendre la violence des oppresseurs d'où résulte le *moins-être*. »⁴⁵

Freire analyse l'opprimé comme un être dual. Il accueille en lui l'opresseur, du fait de sa situation objective dans l'ordre social. Il est bien sûr lui-même, mais aussi l'autre – à travers

⁴⁴ Manuel F. VIEITES, « Augusto Boal, Antonio Gramsci e Paulo Freire: Teatro e dinámicas de concientización e participación social », *Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, 19, cover date 2003, p. 81-104 ; P. MESQUIDA, « Philosophie et éducation : les influences européennes sur la pensée de Paulo Freire »..., *op. cit.*

⁴⁵ P. FREIRE, *Pédagogie des opprimés*..., *op. cit.*, p. 20.

sa conscience oppressante et à travers le désir que l'opprimé entretient pour lui. Ainsi, la vision du monde de l'opresseur influence celle de l'opprimé pour au final devenir sienne. Ce qui mène l'opprimé, par intériorisation du jugement de l'opresseur, à se déprécier. La médiation qui s'opère entre l'opprimé et l'opresseur se caractérise donc par un rapport de domination auquel vient s'ajouter un rapport *d'admiration*. Pour Freire, l'opprimé est fortement attiré par la personne de l'opresseur et par son style de vie. Il voudrait accéder à ce style de vie et à *l'être* de l'opresseur.

Freire voit ainsi un dilemme en chaque opprimé, un désir de se défaire de ce schéma, sans pour autant trouver la volonté de vaincre la peur d'affronter sa condition. Cette peur est liée à la présence de l'opresseur⁴⁶ en lui ; et tant qu'il ne l'a pas localisé en lui-même, qu'il n'a pas acquis sa propre conscience, sa situation risque fort de rester dans une forme de fatalisme. C'est sur ce fatalisme que Freire veut agir.

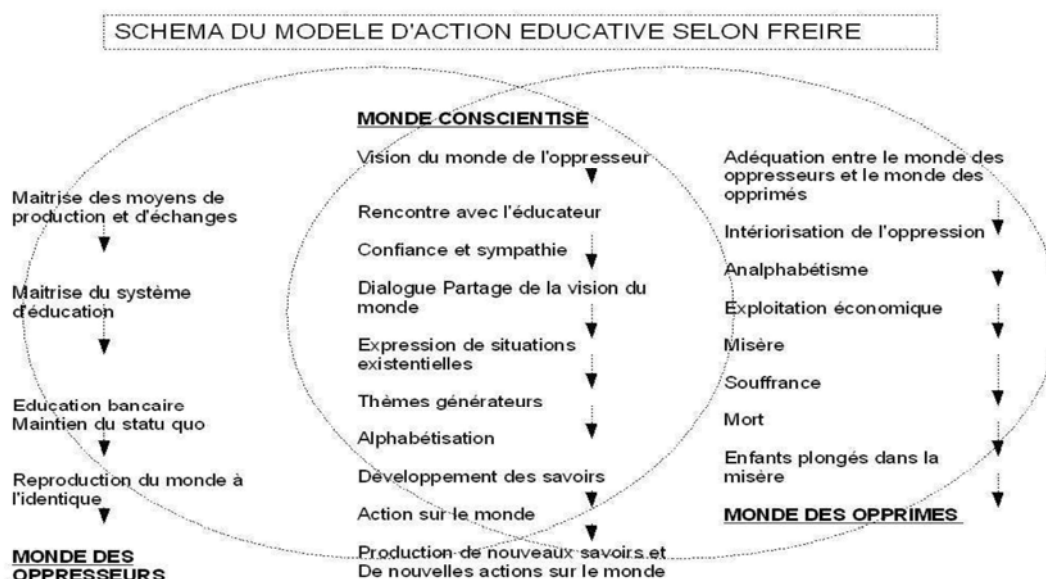


Figure 3 : Schéma du modèle d'action éducative selon Freire

D'une certaine façon, on peut voir la méthode de Freire comme une volonté de substituer la médiation du pédagogue à celle de l'opresseur. Il souhaite amorcer un passage d'une relation de domination/dépendance avec l'opresseur à une relation *dialogique* avec le pédagogue.

⁴⁶ L'opresseur est lui aussi habité par des peurs, bien que différentes. Malgré un constat marxiste que la situation objective du monde est basé sur une relation de domination entre les oppresseurs et les opprimés, l'humanisme de Freire croit aussi dans la transformation des oppresseurs. Question qui réapparaît épisodiquement au sein de la communauté du théâtre de l'opprimé et qui fait toujours débat.

Cette relation dialogique vise un travail d'insertion critique dans la réalité, qui doit permettre une compréhension à la fois subjective et objective de cette réalité. Cette relation entre le pédagogue et l'opprimé ne peut être transformatrice que par un changement d'attitude des deux côtés⁴⁷. « Personne ne libère autrui, personne ne se libère seul, les hommes se libèrent ensemble. »⁴⁸

Par conscientisation, Freire entend tout d'abord le passage d'un état primaire à un état critique. Freire oppose ces deux états de la conscience. La conscience critique est comprise comme la perception des choses et des faits, tels qu'ils existent concrètement, dans leurs relations logiques et circonstanciées. Elle permet une réintégration du sujet dans le réel. Celle-ci vient en opposition à la conscience primaire que Freire appréhende comme une croyance supérieure aux faits, croyance qui domine ces faits de l'extérieur et qui se juge libre de les comprendre⁴⁹. À la conscience primaire, Freire ajoute un niveau de conscience qu'il nomme *magique*. Celle-ci perçoit les faits en leur attribuant un pouvoir supérieur, pouvoir qui domine la conscience de l'extérieur et auquel elle doit se soumettre. C'est cet état de conscience qui conduit au fatalisme. Freire note que la conscience primaire mène souvent à un état (qu'il nomme conscience *magique* ou *fanatique*) d'accommodation, d'ajustement et d'adaptation. C'est pourquoi si la conscience critique est à l'opposé de la conscience primaire parce qu'elle cherche à s'intégrer dans le réel, elle est antagonique à la conscience magique. Et la conscientisation vise le mouvement de l'une vers l'autre.

Freire met en garde le pédagogue (qu'il nomme souvent *chercheur*) contre une interprétation et une utilisation psychologisante du concept de conscience par le pédagogue. En s'appuyant sur les travaux de Lucien Goldmann⁵⁰, il conseille d'être attentif à la différence entre la *conscience réelle* (ou effective) et la *conscience maximum potentielle*. Goldmann définit la conscience réelle comme étant « le résultat des multiples obstacles et déviations que les différents facteurs de la réalité empirique opposent et font subir à la réalisation de cette conscience possible. »⁵¹

Si Goldmann utilise ces concepts pour l'analyse sociologique, Freire va en faire les étapes de sa méthode et le but de la conscientisation. Ainsi, les alphabétisants vont être amenés, à partir

⁴⁷ Boal a fortement intégré cet enseignement, ce qui lui permet de faire évoluer les techniques du théâtre de l'opprimé en se confrontant à de nouveaux publics.

⁴⁸ P. FREIRE, *Pédagogie des opprimés...*, op. cit., p. 44.

⁴⁹ Voir P. FREIRE, *L'Éducation: pratique de la liberté...*, op. cit., p. 109.

⁵⁰ Lucien GOLDMANN, *Sciences humaines et philosophie*, Paris, PUF, 1952.

⁵¹ *Ibid.*, p. 124.

du partage de leur vision du monde, à un travail sur leur conscience réelle afin de la dépasser. Dans sa méthode, ce dépassement se déroule principalement dans la phase de *décodage* des tableaux qui reflètent des situations existentielles. Ces tableaux sont le résultat du recueil des connaissances populaires par le *chercheur*. Ils décrivent les conditions matérielles et le quotidien de la communauté concernée, ainsi que les situations concrètes d'oppression vécues. C'est à travers le rapport dialogique établi avec l'éducateur que les sujets apprenants vont travailler leurs perceptions du monde et leurs propres perceptions.

En incitant à une perception de la perception antérieure et à une connaissance de la connaissance antérieure, le décodage provoque ainsi le jaillissement d'une perception nouvelle et le développement d'une connaissance nouvelle. La perception nouvelle et la connaissance nouvelle, qui se forment déjà dans cette étape de recherche, se prolongent de façon systématique dans la mise en place du plan éducatif, transformant l'« inédit possible » en une « action à réaliser » avec le dépassement de la « conscience réelle » par la « conscience potentielle maximum ».⁵²

La conscience possible peut être comprise chez Freire comme une lecture du rapport au monde qui implique la compréhension d'un besoin, d'un dépassement de la situation limite vécue par l'opprimé. Elle n'implique pas directement un changement de situation, mais un changement de perception qui peut mener à l'action. « L'effort de conscientisation, qui s'identifie avec l'action culturelle pour la libération des opprimés, est un processus par lequel, dans la relation sujet-objet, [...] le sujet devient capable de saisir, en terme critique, l'unité dialectique entre soi et l'objet »⁵³

Le processus de conscientisation implique donc une transformation des liens logiques, des rapports de causalité et de relations avec le monde. Ces transformations passent par une modification des rapports de médiation que le sujet entretient avec l'extérieur⁵⁴ (rapport à l'opprimeur, aux savoirs, à l'enseignant et au monde).

Pour résumer, chez Freire, la conscientisation se développe grâce aux expériences qui contredisent la vision du monde des opprimés. Elle passe par une nécessaire localisation de l'opprimeur, afin de ne pas adopter une attitude fataliste où la situation d'oppression est incorporée, cela en mettant en avant ses faiblesses. Elle implique de dépasser les connivences

⁵² P. FREIRE, *Pédagogie des opprimés...*, op. cit., p. 105.

⁵³ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁴ Cette analyse des rapports sujet-objet sera complétée dans des ouvrages ultérieurs. Paulo FREIRE, *Pédagogie de l'autonomie : savoirs nécessaires à la pratique éducative*, Ramonville Saint-Agne, Érés, 2006 Nous laissons ce point de côté puisque le but de cette partie est de comprendre l'influence qu'a eu le travail de Paulo Freire sur la création du théâtre de l'opprimé.

avec le régime oppresseur en s'engageant dans une lutte pour s'en libérer. Elle est une réflexion qui conduit à la pratique. Pratique qui constitue un nouveau mode de savoir.

D'un point de vue collectif, le but va être de faire émerger une « conscience des nécessités de classe » pour atteindre un stade de « conscience de classe ». Entre ces deux états, que Freire considère comme des étapes, il existe un « décalage dialectique ». La conscience de classe nécessite pour Freire une connaissance de classe ; connaissance qui ne se transmet pas, mais qui se crée par l'action sur la réalité.

La conscientisation vise donc des répercussions dans le politique. Francisco C. Weffort établit un lien entre le travail de conscientisation de Paulo Freire et l'ascension populaire qui fait suite à ce mouvement. « En l'espace de douze mois furent créés environ 1300 syndicats ruraux. Les grandes grèves de travailleurs ruraux à Pernambouco en 1963, la première avec 85 000 grévistes, la seconde avec 230 000 grévistes, nous fournissent un indice de l'ampleur du travail réalisé. »⁵⁵ Ces épisodes ont sans doute contribué à la réputation de la pédagogie de l'opprimé, montrant les signes d'une efficacité symbolique, donnant un sens à une forme d'éducation populaire.

Une pédagogie dialogique

Lors de son expérience au Pérou, Boal a cherché à mettre en place cet enseignement en utilisant le théâtre en atelier comme Freire utilisait l'image. Il souhaitait développer ce processus de conscientisation où les sujets passent d'une *conscience magique*, à une *conscience réelle* pour mener vers une *conscience potentielle*. Sa réflexion sur la conscientisation le mènera à adapter ce processus à la dramaturgie ; d'abord dans la dramaturgie simultanée⁵⁶, puis dans le TF où la pièce montre dans une représentation une première vision du réel et dans laquelle on peut dans un second temps aller chercher l'*inédit possible*, le changement qui orientera vers l'*action à réaliser*.

Une des notions centrales de la pratique prônée par Freire est le dialogue. Boal s'en inspirera fortement pour le théâtre de l'opprimé (avec son opposition entre dialogue et monologue). Pour Freire le dialogue est l'expression essentielle de notre humanité. C'est aussi le moyen fondamental pour entrer en relation avec les personnes qui souhaitent s'éduquer. Selon lui, ce dialogue doit comprendre une réflexion et une action. La parole sans action renvoie au

⁵⁵ P. FREIRE, *L'Education: pratique de la liberté...*, op. cit., p. 14-15.

⁵⁶ Voir chap. La dramaturgie simultanée page 55.

bavardage, au verbalisme. L'action sans réflexion correspond au « bougisme ». Lorsqu'action et réflexion sont réunies, il y a alors une *praxis* qui peut mener à la conscientisation et à la liberté.

En situation d'éducation conscientisante entre l'apprenant (celui qui s'éduque) et l'éducateur, ce sont deux visions du monde qui se rencontrent et qui doivent entrer en concordance. « C'est à travers ce dialogue que s'opère le dépassement (éducateur-élève) d'où résulte un élément nouveau. Il n'y a plus d'éducateur de l'élève, ni d'élève de l'éducateur, mais un "éducateur-élève" avec un "élève-éducateur" »⁵⁷.

Comme nous l'avons vu, cette conception du dialogue demande des aptitudes particulières et des dispositions précises comme l'humilité et la nécessité de considérer l'apprenant comme un sujet à part entière. Si l'éducateur refuse la contribution de l'autre ou s'il la trouve offensante, il ne sera pas à même d'entamer un dialogue. L'humilité, que Freire associe à l'amour⁵⁸, permet d'amorcer ce dialogue avec une grande foi en l'Homme et en ses capacités créatrices. Cette humilité et cette foi en l'homme sont nécessaires pour établir un rapport de confiance dans cette relation dialogique. Mais cette conviction en la capacité de chaque individu à avoir un pouvoir de construction et de transformation n'est pas inébranlable. Cette croyance est souvent remise en cause lorsque l'éducateur se trouve en présence de personnes chez qui cette capacité est pratiquement supprimée par l'oppression. Freire reconnaît d'ailleurs le caractère « prophétique » de la méthode qu'il propose⁵⁹, qui doit être chargée d'espérance afin de trouver les ressources pour lutter. Ressources qu'il faut pouvoir mobiliser avec des personnes repliées et abattues, afin d'affirmer une confiance inconditionnelle dans la capacité de la personne à s'éduquer, à accéder à un savoir, à une nouvelle vision du monde.

Enfin, pour entamer cette relation dialogique, l'éducateur doit s'armer d'une conception particulière de la connaissance en accordant une grande importance aux savoirs d'expérience qui est le point de départ de l'éducation dialogique. Freire se réfère ici à la distinction faite par Gramsci entre *savoir et sentir* :

L'élément populaire « sent », mais ne comprend pas ou ne sait pas toujours ; l'élément intellectuel « sait », mais ne comprend pas ou surtout ne « sent » pas toujours (...). L'erreur de l'intellectuel consiste à croire qu'on peut savoir sans comprendre et surtout sans sentir et sans être passionné (non seulement du savoir en soi, mais de l'objet du savoir) c'est-à-

⁵⁷ P. FREIRE, *Pédagogie des opprimés...*, op. cit., p. 62.

⁵⁸ La conception de l'amour est très fortement influencée par la théologie de la libération. « Ce n'est pas à cause de la dépréciation du mot amour dans le monde capitaliste que la révolution va cesser d'être aimante » *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹ Paulo FREIRE, *Cultural action for freedom*, Cambridge, MA, Harvard Educational Review, 2000.

dire à croire que l'intellectuel peut être un véritable intellectuel (et pas seulement un pédant) s'il est distinct et détaché du peuple-nation, s'il ne sent pas les passions élémentaires du peuple, les comprenant, les expliquant et les justifiant dans la situation historique déterminée.⁶⁰

Cette lecture de Gramsci suppose deux choses. Tout d'abord, la remise en cause du savoir de l'intellectuel impliquant une reconsidération du statut et de la place de l'éducateur, lui enjoignant de développer une relation d'écoute, de réciprocité et d'engagement au côté du *Peuple*. Cette prescription sous-entend l'acceptation d'une altération mutuelle, chacun change au contact de l'autre dans cette élaboration du savoir. Il y a ainsi une nécessité de dépasser l'intériorisation du non-savoir et de l'oppression. Pour cela, il faut être convaincu du potentiel éducatif de l'apprenant.

Freire refuse l'absolutisme de l'ignorance. Il est attaché à l'idée que tout homme possède un savoir d'expérience et le partage de celui-ci permet de rentrer en relation dialogique avec l'éducateur. Sur cette base, le dialogue va permettre de compléter ce savoir d'expérience et d'élaborer ce nouveau savoir au sein du groupe en démarche d'apprentissage. Démarche qui implique émotionnellement les apprenants en touchant à leurs existences⁶¹. Démarche qui doit aussi toucher l'animateur. Comme le note Boal : « L'influence la plus importante que j'ai reçue de lui, c'est l'idée que l'on ne peut pas enseigner quelque chose à quelqu'un si l'on n'apprend pas quelque chose de lui. »⁶²

Hernan Flores note à juste titre que « Boal a prolongé la pensée de Freire en disant que les gens ont un talent inné qui peut être exprimé sous de nombreuses formes, ainsi que dans une forme artistique. »⁶³ Dans les ateliers de théâtre de l'opprimé, on retrouve de manière sensiblement différente les phases de la méthode freirienne, attentive aux thèmes et aux appréciations des participants, influençant le déroulement de l'atelier. On retrouve aussi la même confrontation à l'expérience sensible et à la réalité objective (à travers le décodage de l'oppression), les mêmes mécanismes orientant vers une réflexion sur les modifications de la *représentation* de la réalité.

⁶⁰ Antonio GRAMSCI, François RICCI et Jean BRAMANT, *Gramsci dans le texte*, Paris, Éditions sociales, 1975, p. 301-302.

⁶¹ Ce fait n'est pas anodin car, comme dans le théâtre forum, cet investissement émotionnel peut entraîner des réactions de rejet ou d'éviction où les participants désapprouvent la méthode elle-même qui leur renvoie de plein fouet leur vulnérabilité. Voir par exemple « La méthode d'alphabétisation de Paulo Freire: sa mise en œuvre et ses implications dans des cours d'alphabétisation de base organisés à Ibadan, dans l'État d'Oyo, au Nigeria », *Dvv international*, http://www.iiz-dvv.de/index.php?article_id=285&clang=2.

⁶² Augusto BOAL et Antonia PEREIRA BEZERRA, « Entretien avec Augusto Boal », *Caravelle*, 73, 1999, p. 241.

⁶³ « Boal has extended Freire's thought to say that people have an inherent talent which can be expressed in many forms as well as in an artistic form. » In Hernan FLORES, « From Freire to Boal », *Education Links*, 61/62, 2000, p. 41-42.

Or, que ce soit pour la méthode freireenne, ou pour les techniques du théâtre de l'opprimé, les ambitions d'une méthode ne correspondent pas forcément à ce qu'elle réalise. Et il faut bien se garder d'associer directement le théâtre de l'opprimé à un outil de conscientisation. Freire souligne d'ailleurs que sa méthode n'a aucun sens si elle est utilisée sans que l'éducateur soit habité par les dispositions que nous avons soulignées plus haut (humilité, foi en l'Homme, croyance dans le dialogue...). C'est ce qui s'est passé au Brésil durant la dictature, après le départ de Freire en exil, où sa méthode a été vidée de son contenu idéologique pour ne conserver que la technique d'alphabétisation.

Un rapport de l'UNESCO (le MOBRAL), sur lequel il y aurait beaucoup à dire⁶⁴, explique que ce mouvement d'alphabétisation se fait avec une approche pragmatique où « les techniciens, pour leur part, sont heureux de pouvoir agir, dans leurs secteurs d'activité, avec le pragmatisme qui caractérise la mise en œuvre du développement du pays »⁶⁵. Cette étude qui ne fait nullement référence aux travaux de Freire conclut notamment que « les principaux objectifs des élèves qui ont terminé les cours d'éducation intégrée ont été : avoir la possibilité de poursuivre des études dans le cadre du MOBRAL ou du système normal d'enseignement et obtenir un meilleur emploi et, par conséquent, des conditions de vie plus satisfaisantes ». Les *apprenants* sont redevenus des élèves et on ne parle plus de conscience critique, mais d'une meilleure intégration au système. Au niveau du collectif, plus question de réfléchir à la *conscience des nécessités de classe*, le MOBRAL a offert « une prise de conscience communautaire à propos d'un problème national, a créé des mécanismes locaux de recherche, de planification, d'organisation et de contrôle, a permis l'apparition de meneurs d'hommes, a donné un nouveau sens à la vie d'individus qui vivaient à l'écart des affaires publiques. En résumé, en fixant à la communauté locale un objectif important, elle a renforcé sa cohésion interne et son sentiment d'appartenir à la communauté nationale. »⁶⁶ On voit ici qu'une même technique ne mène pas forcément au même objectif, bien au contraire. Nous verrons qu'il en est de même pour le théâtre de l'opprimé dans la deuxième partie⁶⁷.

⁶⁴ Dans lequel on apprend par exemple que de « longs siècles séparent la culture des aborigènes de l'Amazonie de celle que l'on trouve sur la côte ». En plus de ces préjugés évolutionnistes, le rapport ne fait aucune mention de la situation politique du pays.

⁶⁵ *L'expérience brésilienne d'alphabétisation des adultes le MOBRAL*, Bureau régional d'éducation de l'Unesco pour l'Amérique latine et la région des Caraïbes, 1974, p. 16.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁷ Voir chap. *De l'enthousiasme instituant aux ruptures instituées*, page 112.

Les liens entre ces influences

Les trois influences majeures de Boal ont la particularité d'être autant des praticiens que des théoriciens. Parmi celles-ci deux influences viennent du monde du théâtre et deux sont impliquées politiquement dans des mouvances marxistes ; l'une émanant de la théologie de la libération, l'autre d'un marxisme hétérodoxe propre à la tradition allemande de l'entre deux guerres⁶⁸. Brecht occupe en quelque sorte une position de pivot entre l'artistique et le politique quand Freire vient proposer une méthode qui donne un nouveau sens aux dispositifs techniques. Comme Stanislavski, Brecht et Freire, Boal va écrire le livre *Théâtre de l'opprimé* en s'appuyant sur les différentes expérimentations qu'il a pu mettre en place. Dans son parcours ce livre arrive après les expériences théâtrales qu'il a menées avec les paysans péruviens pendant la campagne d'alphabétisation inspirée des méthodes de Freire. Le nom *Théâtre de l'opprimé* fait écho à la pédagogie du même nom. Cependant, il ne faut pas omettre de voir qu'au moment d'écrire ce livre, Boal ne cherche pas à créer une méthode dont la postérité du nom serait signifiante plusieurs décades plus tard. À ce moment Boal veut simplement proposer une *esthétique politique* ; Ce que Cecília Boal nous rappelle :

C'est l'éditeur en Argentine qui a publié plusieurs titres avec le mot opprimé qui a dit : « on va l'appeler Théâtre de l'opprimé ». Parce que ça s'appelait esthétique politique. Ce qui décrit beaucoup plus ce qui est écrit dedans ; parce que c'est plus une analyse. C'était Daniel Leninsky.⁶⁹

Il faut bien reconnaître que le livre *Théâtre de l'opprimé* ne correspond pas à ce qu'on entend aujourd'hui par TO. Il nous informe plus sur le processus qui mène à la construction du TO que sur ce que peut être le TO. Cependant, le choix de ce nom donnera assurément une orientation à la postérité de ces techniques. En effet, pendant son exil et durant ses voyages, Boal ne sera pas seulement reçu comme l'écrivain d'un livre sur l'esthétique politique, mais comme l'inventeur d'une méthode.

Dans le chapitre suivant, nous examinerons comment cette invention associée à un nom est devenue une pratique à part entière, appropriée par des personnes et des groupes d'abord en Occident, puis à travers le monde. Après avoir montré comment la pratique s'est institutionnalisée autour de Centres de Théâtre de l'Opprimé (CTO), nous étudierons comment

⁶⁸ Je pense ici aux influences mutuelles avec Walter Benjamin et dans une moindre mesure, aux liens avec l'école de Francfort.

⁶⁹ Entretien avec Cecília Boal, Rio de Janeiro, 2011.

les personnes qui s'identifient à cette pratique – devenant ainsi des praticiens de TO – cherchent à rester en lien entre elle afin d'assurer que la pérennité de cette méthode.

4 Institutionnalisation de la pratique

Développé dans les années 60 au Brésil, le terme théâtre de l'opprimé prend toute sa consistance avec la parution du livre *Teatro del oprimido*¹. Cette première systématisation des idées du dramaturge présente une série d'articles publiés entre 1962 et 1973. Dans la version française publiée en 1977, on trouve en plus un entretien d'Émile Copfermann avec Augusto Boal revenant sur la philosophie et les stratégies de ce théâtre militant.

Ça a commencé en 1970, avec le groupe *Nucelo* ; nous avons fait le théâtre journal. Puisque nous ne pouvions plus attendre 5 000 spectateurs comme avant le coup d'État, il nous fallait trouver d'autres moyens et ce moyen a été que... les spectateurs produisent leurs spectacles. Si nous enseignons, nos techniques à dix groupes, ces dix groupes, à leur tour pourront enseigner...²

Cette stratégie, déterminée par le contexte social et politique de l'époque deviendra par la suite l'un des principes du Théâtre de l'Opprimé : la volonté de diffuser cette méthode au plus grand nombre possible d'opprimés afin qu'ils se libèrent eux-mêmes du joug de l'oppression. Multipliant le nombre de praticiens du TO, selon un processus de dissémination et d'apprentissage mutuel, les formateurs vont transmettre leurs savoirs à de futurs formateurs qui, eux-mêmes, iront transmettre à d'autres l'enseignement acquis en l'adaptant à leur propre environnement et ainsi de suite.

En 1976, la montée des dictatures en Amérique latine force Boal à s'exiler vers l'Europe. C'est au Portugal, qu'Augusto et Cecília Boal vont d'abord poser leurs valises où ils resteront deux ans. Augusto Boal se trouve une fois de plus dans un pays où l'effervescence sociale bat son plein. La révolution des œillets n'est pas loin. Après le 25 avril 1974, le Portugal connaît un état transitoire. Sous l'impulsion du MFA (Mouvement des Forces Armées), le pays entame ce qui sera nommé le *processus révolutionnaire en cours* (PREC). Un an après les événements des œillets, les élections législatives donnent la victoire au parti socialiste. En 1976, après une

¹ Augusto BOAL, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ed. de la flor, 1974.

² A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 195.

année de conflit avec le parti communiste d'un côté et le parti populaire démocratique de l'autre, une constitution fortement marquée par les idées socialistes voit le jour.

Le monde culturel ne reste pas indifférent au climat de l'époque. Boal s'implique dans les mouvements sociaux, il travaille avec différents artistes et donne des cours ainsi que des ateliers de théâtre. Pendant quelque temps, il dirige la troupe « A Barraca »³ et occupe un poste de professeur invité. « Je suis donc allé au Portugal où je suis resté jusqu'en 1978. Quand un glissement vers la droite s'est opéré, j'ai perdu mes deux emplois de directeur d'un théâtre et de professeur au conservatoire. »⁴ Boal cherche à réorganiser cette institution dans une optique pluridisciplinaire et politisée. Mais quand la droite conservatrice fait son retour, Boal est remercié. Les contacts nés de longue date lui offrent l'opportunité de s'installer en France et de trouver un emploi⁵ pour s'installer quelque temps après un long exil.

4.1 *L'installation en France*

Après le coup d'État au Chili en 1973, la France est devenue le plus important refuge pour les persécutés par la dictature militaire brésilienne. Boal arrive avec plusieurs réfugiés issus, du Brésil, d'Argentine et du Chili, aidés par des personnes⁶ impliquées dans des réseaux de solidarité pour les exilés politiques. La sensibilité pour les tragédies latino-américaines est très forte dans les milieux de gauche. Boal peut en bénéficier à plusieurs titres puisqu'il a croisé l'installation de plusieurs de ces dictatures.

Très rapidement, le théâtre de l'opprimé suscite l'intérêt dans le monde artistique, mais la reconnaissance est surtout venue d'associations comme le planning familial (MFPF), ATD Quart Monde ou le CLAP (Comité de Liaison pour l'Alphabétisation et la Promotion des travailleurs immigrés) et de syndicats comme la CFDT. L'éclectisme de ces groupes n'est pas sans interroger sur les raisons de cet accueil :

Probablement, la sympathie qu'on éprouvait alors pour les réfugiés politiques, notamment sud-américains, rentre en ligne de compte. Peut-être aussi mon père était-il auréolé du statut

³ Gerson Roberto NEUMANN, « “Brasileiros sobre a Europa” – Brasil : além do centro e da periferia ? », *Revista Contingentia*, 2, 2007, p. 29-25.

⁴ « So I went to Portugal where I stayed until 78 when there was a shift towards the right and I lost my two jobs as director of a theatre and as a teacher in the conservatory. » In Michael TAUSSIG, Richard SCHECHNER et Augusto BOAL, « Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal », *TDR*, 3, 1990, p. 50.

⁵ En 1978, enseignera un an à l'université Sorbonne-Nouvelle de Paris.

⁶ Parmi elles : Jack Lang, Émile Copfermann, Denis Bablet, Richard Monod, Bernard Dort, Jacques Amalric et bien d'autres.

de « combattant de la liberté » ? On savait en France qu'il avait été emprisonné par la dictature et comme mon père le dit lui-même : « avoir été torturé, ça nous donne un certain charme ». On peut avancer également qu'en 1978, lorsque Boal arrive en France, dix ans se sont passés depuis 68 et que peut-être certains groupes se sentent alors essoufflés, qu'ils ont envie d'essayer de nouvelles méthodes, de nouvelles façons d'approcher le public. D'un autre côté, il est certain qu'il y a alors en France une certaine effervescence due à la montée du Parti socialiste, porteur de grands espoirs de changement sociaux.⁷

Jusqu'ici, Boal était passé d'un projet à l'autre, traversant différents pays, rencontrant différents praticiens issus de diverses disciplines. Ses dernières expériences avec la pédagogie de Freire l'ont fortement marqué et elles intéressent très vivement les milieux français proches de l'éducation populaire. Or à ce moment, Boal ne souhaite pas se spécialiser dans cette branche particulière. Comme le remarque Cécilia Boal :

En arrivant en France, à ce moment-là, Boal faisait surtout de la mise en scène avec les comédiens. Il ne faisait pas tellement de théâtre de l'opprimé. Ça lui plaisait énormément. Et c'est ça le problème. C'est que comme le théâtre de l'opprimé était plus connu, on a complètement oublié l'autre côté. Boal adorait les comédiens. Et les comédiens adoraient travailler avec lui.⁸

Au dire de Cécilia Boal, on peut presque penser qu'Augusto Boal s'est retrouvé « enfermé » par sa propre création et par la rencontre d'un public qui avait des préoccupations et des attentes précises.

L'accueil par les mouvements d'éducation populaire

En France, l'atrocité de la Seconde Guerre Mondiale mène plusieurs personnes à s'interroger sur les conditions de l'éducation qui ont permis à des dictatures d'advenir par voie démocratique. Ce questionnement les mène au constat d'une nécessaire formation des citoyens (enfant comme adulte). C'est dans ce contexte que renaissent les mouvements d'éducation populaire⁹.

Les mouvements d'éducation populaire, au sein d'organisations comme les Auberges de Jeunesse et les CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active), seront les terreaux de nouvelles pédagogies incluant autant l'activité physique que la pratique

⁷ J. BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »..., *op. cit.*, p. 222.

⁸ Entretien avec Cécilia Boal, Rio de Janeiro, 2011.

⁹ Si les premiers débats sur l'éducation populaire datent de la révolution française, son développement s'opère particulièrement avec la création de la ligue de l'enseignement en 1866. Mais c'est après la seconde guerre mondiale qu'on assiste à un regain d'intérêt pour l'éducation populaire. Voir Christiane ÉTÉVÉ, « Mignon Jean-Marie. Une histoire de l'Éducation populaire », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 161, décembre 2007, p. 129-132.

artistique. On assiste à ce moment à une affluence d'associations qui souhaitent créer des bases nouvelles d'éducation à destination des jeunes, mais aussi des adultes.

Émile Copfermann est au cœur de ce foisonnement culturel. Au sein des CEMEA, c'est lui qui est responsable des liens avec d'autres institutions pour le théâtre. Il contribue aussi grandement à donner une place au théâtre dans différents périodiques. Cette place est d'autant plus importante dans le contexte de l'*après 68* où le constat de l'inefficacité du système institutionnel théâtral en matière de culture populaire émerge. Copfermann participe aux réflexions¹⁰ sur le théâtre au moment où l'on s'interroge dans la revue *Théâtre Populaire* sur la question « comment faire un théâtre politique ? ». Ces études sont faites en vue de comprendre les liens qui unissent théâtre et politique afin de trouver une forme théâtrale efficace politiquement. Si nous avons vu que la notion de théâtre populaire (lié au TNP de Jean Vilar) avait influencé les membres du théâtre Arena au Brésil, en retour, Boal contribuera à alimenter la réflexion en France sur la définition et les possibilités de faire du théâtre populaire. Après la démission de Jean Vilar du TNP et quelques autres tentatives de faire du théâtre populaire, la pratique de Boal arrive comme un nouveau souffle. Et c'est Copfermann qui l'introduira auprès de pédagogues (pour qui le théâtre de l'opprimé semble être un nouvel outil¹¹ qui peut venir s'ajouter à leur pratique) et qui continuera à débattre avec lui pendant plusieurs années. Dans cette période, plusieurs stages sont organisés et affichent complet.

C'est Copfermann encore qui organise un atelier de six mois dont feront partie des personnes qui par la suite participeront au premier groupe parisien de théâtre de l'opprimé. À la fin du stage de six mois, un stage de deux semaines réunissant 160 personnes se déroule, les différents animateurs du stage se verront même dans l'obligation de refuser des candidats, ce stage aboutira à une présentation publique à Belleville qui fait salle comble.¹²

La réception par ces pédagogues va amener à une multiplication du nombre de stages à destination des enseignants. Boal est régulièrement sollicité pour témoigner et partager son expérience dans les périodiques d'éducation populaire. Cette expérience latino-américaine débouchera rapidement sur la systématisation du TF¹³.

¹⁰ Sur cette question, voir Léa VALETTE, « Émile Copfermann ou la question du théâtre populaire. Analyse d'un parcours militant au sein de la décentralisation théâtrale », *Études théâtrales*, 40-Théâtre populaire actualité d'une utopie, 2008.

¹¹ R. UEBERSCHLAG, « Conversation avec Augusto Boal et Émile Copfermann. Techniques Boal et Techniques Freinet »..., *op. cit.*

¹² J. BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »..., *op. cit.*, p. 221-222.

¹³ Pour une présentation plus complète du fonctionnement d'un théâtre forum, voir en annexes : *Le théâtre forum*, page V.

Le théâtre forum

Dans un entretien avec Émile Copfermann, Boal déclare qu'il en arrive au point où tout en poursuivant le théâtre de l'opprimé, il revient à la mise en scène. « Pour la première fois, les deux voies se joignent, et je ne sais pas du tout ce que cette jonction va produire. Je crois pouvoir introduire des éléments de théâtre de l'opprimé dans la mise en scène. »¹⁴

Boal semble ici parler du TF – technique majeure du théâtre de l'opprimé, dont on trouve pourtant un descriptif dans le livre *théâtre de l'opprimé*.

On demande d'abord à quelqu'un de raconter une histoire avec un problème politique ou social difficile à résoudre ; ensuite on répète ou on improvise directement, pour donner un spectacle qui dure dix à quinze minutes et comporte la solution au problème posé ; à la fin du spectacle on ouvre le débat et on demande aux participants s'ils sont d'accord avec la solution proposée. Ils diront évidemment non. On leur explique alors qu'on va recommencer la scène une deuxième fois, exactement comme la première, mais que cette fois ceux qui ne sont pas d'accord peuvent venir remplacer l'acteur et mener l'action dans le sens qui leur semble le plus adéquat. L'acteur remplacé quitte le plateau et regarde, reprenant sa place dès que le joueur a terminé son intervention. Les autres acteurs doivent s'adapter à la nouvelle situation et envisager à chaud toutes les possibilités offertes par la nouvelle proposition. Les participants qui interviennent doivent obligatoirement poursuivre les actions physiques des acteurs qu'ils remplacent : il est interdit d'entrer en scène pour seulement parler, parler, parler ; ils doivent accomplir travail et tâches des acteurs qui étaient à leur place.¹⁵

Cette description est suivie d'un exemple qui relate une expérience au Pérou où cette technique était utilisée en atelier. Boal parle alors de spectateur-participant. Le concept de spect'acteur n'est pas encore né. En 1978, dans *Jeu pour acteur et non-acteur*, Boal précise cette idée. « J'ai fait beaucoup de théâtre forum, dans plusieurs pays d'Amérique latine, mais toujours comme "répétition", jamais comme "spectacle". »¹⁶ Le théâtre qui se voulait *répétition de la révolution*¹⁷, se cantonnerait-il maintenant à n'être que spectacle ? Étrange pour celui qui voyait le mot spectateur comme un mot obscène.

Nous sommes en 1978 et les enjeux en Europe ne sont pas les mêmes qu'en Amérique latine. Peut-être voit-il les enjeux révolutionnaires d'un autre œil de ce côté de l'Atlantique ?

En France, et plus généralement en Europe, le champ d'action du Théâtre de l'Opprimé s'est agrandi parce que les techniques de départ ont été reprises pour des oppressions différentes. Il ne s'agissait pas en effet d'importer un produit artistique fini, mais des

¹⁴ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 200.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ A. BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs...*, op. cit., p. 38.

¹⁷ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 35.

techniques adaptables à différentes situations, parce que les milieux européens qui les utilisent sont différents.¹⁸

En Europe, les conditions de travail sont éminemment différentes, plus hétérogènes, que celles qu'il a pu connaître les années précédentes. Sans doute qu'en France, Boal n'hume pas le climat révolutionnaire qu'il a pu croiser en Amérique latine. Ce qui l'amène sans doute à s'orienter vers une forme rénovée du théâtre-forum. Cecília Boal confirme cette idée.

Je pense que c'est en France en fait que l'idée est apparue de faire groupe pour faire du théâtre forum. Parce je ne me souviens pas d'avoir vu de théâtre-forum au Portugal, ni en Argentine. Les gens ont commencé à s'en emparer, à travailler avec le bouquin. Et après, on l'a invité, il jouait beaucoup, il jouait énormément. Et le groupe de base en France, ils ont commencé aussi à travailler avec d'autres groupes et à reproduire comme ça les techniques du théâtre de l'opprimé, pour construire des forums.¹⁹

Après la direction d'Arena, Boal va avoir l'occasion de diriger un centre pour diffuser son arsenal de techniques, permettant de lui donner une plus grande visibilité et de se développer en rentrant dans une logique d'institutionnalisation.

4.2 *Création de centres du théâtre de l'opprimé*

À son arrivée en France, Augusto Boal fonde le « Groupe Boal », rassemblement informel, sans statut juridique. Ce groupe de bénévoles hétéroclites (exilés, artistes, pédagogues...) est très enthousiaste et possède une volonté créative pleine d'expectative. Mais la nécessité de traiter des contrats de formation ou d'intervention, tout comme la volonté et l'espoir d'obtenir des subventions de fonctionnement pour assurer la diffusion de l'outil théâtral, impliquent la constitution d'une association pour que l'existence de ce groupe soit reconnue là où il souhaite intervenir. Le « groupe Boal » devient en 1979 le CEDITADE (Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression/méthodes Boal).

L'idée de ce centre n'est pas nouvelle, on la trouve déjà dans un échange entre Dort et Boal où ce dernier esquissait l'idée de la création « d'un centre latino-américain de culture populaire. »²⁰ Était-ce le même projet ? Toujours est-il que ce centre aura une influence

¹⁸ Augusto BOAL, « Aux limites du théâtre d'intervention: le "théâtre de l'opprimé" en France », in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968: études et témoignages*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, vol. 2 p. 156.

¹⁹ Entretien avec Cecília Boal, Rio de Janeiro, 2011.

²⁰ Correspondance entre Bernard Dort et Augusto Boal, Fond Dort, Archive de l'IMEC. Dans ce même courrier, il annonce à Dort sa venue prochaine : « *Il est bien possible que nous irons vivre à Paris pendant tout 1977. Est-ce que tu crois que je pourrais travailler comme professeur d'interprétation quelque part. C'est-à-dire comme un travail complémentaire.* »

conséquence sur le développement de cette pratique d'origine brésilienne en France et même au-delà.

En 1981, l'arrivée au pouvoir des socialistes simplifie, dans une certaine mesure, l'intégration des exilés d'Amérique latine. « C'est seulement plus tard, sous Mitterrand, que nous avons pu obtenir un permis de séjour. Jusqu'alors nous devions faire la queue chaque année, avec plein d'autres gens. Là-bas, les autorités étaient très agressives et désobligeantes vis-à-vis des étrangers. »²¹

Ce changement de situation laisse entrevoir la possibilité de regrouper l'ensemble de ses activités au sein d'une même structure. Ce point fait débat parmi les personnes du premier groupe Boal. Pour certains, ce centre fixe trop les pratiques en un seul lieu. Cette centralisation parisienne (alors que beaucoup de jeunes praticiens et praticiennes viennent de différentes villes de province) est synonyme d'une institutionnalisation amenant une hiérarchisation entre formateurs et praticiens. Malgré ces appréhensions, le centre se crée et l'appellation disgracieuse et imprécise de CEDITADE est remplacée pour s'afficher explicitement comme Centre de Théâtre de l'Opprimé (CTO). La création de ce centre est marquée par de nombreux dissensus qui font à la fois la richesse de ce regroupement de praticiens issus de différents horizons, mais qui augurent aussi des ruptures et de l'éclatement à venir²². Nous reviendrons sur les problématiques et les tensions présentes au sein du CTO Paris dans la deuxième partie qui traite plus spécifiquement de la France. Mais avant cela, il semble important de comprendre que la création de ce centre parisien donne l'assise nécessaire au théâtre de l'opprimé pour s'étendre. Il va aussi permettre d'engager quelques permanents brésiliens et français. L'association se professionnalise peu à peu. Parallèlement à cette structure qui se trouve à la convergence entre le militantisme, le socioculturel et l'éducation populaire, le théâtre de l'opprimé ne cesse d'organiser sa nébuleuse en tissant des liens, aussi bien au niveau national qu'international²³.

Dès la fin des années 1980, on trouve des formateurs ou des praticiens de théâtre de l'opprimé dans la plupart des grandes agglomérations françaises. La pratique se développe dans les milieux éducatifs (praticiens Freinet, formateurs des CEMEA), auprès de travailleurs sociaux (ATD Quart Monde, qui utilisait déjà les travaux de Freire), dans les milieux syndicaux

²¹ « Only later with Mitterrand could we get a ten years permit to stay. Until then, you had to go every year and wait in line, with a lot of people. The authorities there were very aggressive and not nice to foreigners. » Paul HERITAGE, « “The Crossing of Many Cultures”: An Interview with Augusto Boal », in David BRADBY et Maria M. DELGADO (éd.), *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 158.

²² Voir le début de la partie *La pratique du théâtre de l'opprimé en France*, page 112.

²³ À titre d'exemple, c'est une partie de l'équipe du CTO Paris qui est partie en Inde, afin d'offrir un stage aux membres du Jana Sanskriti. Voir chap. *Rencontre avec le théâtre de l'opprimé*, page 213.

(syndicat de la magistrature, SGEN, CFDT) dans des groupes militants (planning familial...), mais aussi dans le secteur psychiatrique. Malgré cette implantation, le groupe peine à toucher une partie de la population à qui ce théâtre était normalement destiné ; tels que les travailleurs immigrés, le monde ouvrier, etc.

À l'étranger, Boal ne cesse de multiplier les contrats pour que le TO s'enracine à travers le monde dans différents pays. Il enchaîne les ateliers et interviews en français en anglais, en espagnol et en portugais pour parler de sa méthode. Cependant, avant 1985, Boal n'aura pas l'occasion de présenter ces expériences au Brésil.

Le retour de Boal au Brésil

En 1986, la fin de la dictature au Brésil permet à Augusto Boal de retourner dans son pays natal, après 20 années d'exil. Invité à mettre en place un projet d'éducation populaire, Boal fonde un nouveau CTO à Rio de Janeiro, tout en conservant la direction du centre parisien. Malgré son départ, l'enthousiasme du groupe français en plein essor l'emporte. Le CTO Paris continue à se développer et connaît son apogée en 1989, lors du bicentenaire de la Révolution en organisant 70 spectacles²⁴ dans des quartiers de ville Française²⁵. Les années suivantes sont marquées par l'émergence de divergences internes. Au sein de l'équipe, la question de l'organisation fait débat : le groupe peut-il conserver son autonomie avec une structure « hiérarchique » ? Est-ce nécessaire que le réseau s'organise autour d'un noyau central et d'un directeur artistique alors même que cette pratique théâtrale se veut émancipatrice ? De plus, si tous reconnaissent l'intérêt de la stratégie de multiplication, des questions se posent pour savoir jusqu'où l'étendre, et avec qui. Quels doivent être les partenaires et quels financements peut-on accepter ? L'extension du réseau se fait donc en considérant le fait que cette méthodologie peut être récupérée à des fins mercantiles allant à l'encontre de la philosophie du Théâtre de l'Opprimé.

Après le départ de Boal et malgré le fait qu'il revienne régulièrement à Paris, le réseau du Théâtre de l'Opprimé établi en France subit une série de divisions internes et d'affrontements qui engendrent des scissions et la fin du CTO Paris en 1998²⁶. Avec cet éclatement, le réseau connaît alors un essaimage, chacun créant son propre groupe ou sa propre compagnie. En plus

²⁴ Maurice IMBERT, *L'opération Forums généraux 89: les quartiers montent en scène : Chanteloup-les-Vignes, Reims, Beauvais*, Paris, CNRS-IRESO, 1991.

²⁵ Voir chap. *Les Forums généraux 89*, page 357.

²⁶ Voir chap. *L'éclatement du CTO*, en page 114.

des luttes de pouvoir inhérentes à toute organisation, ces discordes révèlent des manières antagoniques de concevoir la pratique.

Le CTO Rio

De l'autre côté de l'Atlantique, l'installation à Rio du CTO a tout d'abord permis une reconnaissance tardive du Théâtre de l'Opprimé en Amérique latine, puis sa propagation. De 1986 à 1996, le CTO Rio garantit la diffusion et le contrôle de la méthodologie du Théâtre de l'Opprimé à travers des ateliers et des séminaires. Véritable laboratoire, il assurera la systématisation des jeux et techniques propres à ce théâtre, tout en développant des projets socioculturels.

En 1993, revenu au Brésil depuis 7 ans, Boal est élu *Vereador* (conseiller municipal) de la ville de Rio. Il va se lancer dans une nouvelle expérience, le théâtre législatif²⁷, dont le but essentiel est de développer la démocratie à travers le théâtre²⁸. Cette technique s'appuie sur les bases du TF, mais les spectateurs sont en plus invités à prendre le rôle de responsable et à proposer des lois, des actions, etc. Ces propositions sont triées et analysées par des juristes, des techniciens et des élus, défendues et critiquées par les spect'acteurs, puis soumises au vote. Enfin, les propositions adoptées remontent dans les institutions concernées. De 1993 à 1996, plus de quarante projets, qui émanaient de différentes communautés de Rio, ont été présentés et proposés au congrès (treize ont été adoptés). Depuis, quelques autres expériences de théâtre législatif se sont déroulées en Angleterre, au Canada, dans le sud de la France et surtout au Portugal.

En 1996, le CTO devient une organisation non gouvernementale renforçant les projets au niveau national et international, afin d'assurer la création et le maintien de plusieurs groupes en leur garantissant la possibilité d'approfondir la pratique du Théâtre de l'Opprimé. Ainsi, des liens s'établissent à travers le Brésil, mais aussi dans des pays comme le Mozambique, la Guinée-Bissau, l'Angola et le Sénégal...

²⁷ Augusto BOAL, *Legislative theatre: using performance to make politics*, London-New York, Routledge, 1998.

²⁸ Je présente brièvement le théâtre législatif en annexe en page X.

4.3 *Un Panorama de la pratique dans le monde*

Entre les années 1980 et 2000, Boal est invité chaque année aux États-Unis, il va aussi régulièrement dans différents pays d'Europe pour animer des stages de théâtre de l'opprimé. Personnage central dans la matrice²⁹ du théâtre de l'opprimé, Boal va tout de même esquisser un travail de mise en lien des groupes entre eux. Cette mise en réseau doit beaucoup à deux individus travaillant en Hollande qui ont énormément œuvré dans ce sens.

Qu'est-ce qui se fait dans le monde ? J'ai fait des recherches avec Ronald afin de savoir qui fait ça dans le monde. [...] on a trouvé beaucoup de groupes dans le monde. Des groupes dans plus de quarante pays. Je peux exagérer un peu, mais je pense que c'est correct. Et puis on a présenté ça à Boal. On avait l'idée qu'il fallait faire la connexion de tous ces groupes. On devait voir ça plus large. On devait apprendre et voir comment ça se passait chez les autres praticiens. On était vraiment désireux d'apprendre.³⁰

À partir de ce moment, commence à se développer une sorte d'identification à cette pratique, au *monde* du théâtre de l'opprimé.

Quelle forme pour le réseau ?

Jusqu'à présent, le réseau international du Théâtre de l'Opprimé n'a pas de structure formelle : il n'existe aucune institution chargée de coordonner les différents projets, d'organiser des plates-formes de rencontres, de contrôler cette pratique à travers un label ou une licence... Il existe néanmoins l'OITO (Organisation internationale du Théâtre de l'Opprimé) qui ne possède pas non plus de structure bien définie, hormis une charte à laquelle chacun peut adhérer sans aucun contrôle réel. Cette formalisation minimale est liée à la volonté de maintenir l'autonomie de chaque groupe en évitant au maximum une centralisation du pouvoir.

Après plus de quarante années d'existence, et une diffusion sur les cinq continents, plusieurs questions se posent au sujet de l'avenir de la pratique³¹, ce qui incite l'équipe du CTO Rio à organiser un rassemblement mondial des différents *jokers*³². Depuis les années 80, les rassemblements internationaux prenaient couramment la forme de festivals dans un esprit de

²⁹ Le développement de la pratique doit aussi beaucoup au médium écrit. En effet, dans plusieurs pays, le premier contact avec le TO semble s'être fait par la passation du livre ou d'extrait du *Théâtre de l'opprimé*.

³⁰ Entretien avec Luc, Formaart (Pays-Bas), 2012.

³¹ Ces questions émergent particulièrement en 2005, lors d'un festival à Barcelone et seront clairement posées à Rio en 2009.

³² Les *jokers* initient le dialogue entre les acteurs et les spectateurs, et facilitent les interventions lors d'un théâtre forum. Ce sont souvent eux qui animent et dirigent les spectacles, les ateliers et qui sont moteurs de la réflexion sur la pratique.

manifestation artistique politisée. Cette conférence marque donc un tournant par cette volonté de (re)faire du lien entre les différents groupes et l'envie de dessiner la formalisation du réseau. En 2009, Boal est âgé de 78 ans et décède avant d'assister à cette conférence. Sa mort n'a pas empêché la réalisation de celle-ci, qui prend, en plus d'un but coopératif, une dimension commémorative.

Pour cette conférence, 250 jokers sont invités, représentant chacun un groupe ou un réseau local, venus de 27 pays et de 18 États du Brésil.

Tableau 2 : Pays représentés durant la conférence de Rio de 2009

Océanie	Asie	Europe	Afrique	Amérique du Nord	Amérique latine
Australie	Inde Israël Pakistan Palestine	Allemagne Autriche Belgique Espagne France Italie Pays-Bas Portugal Royaume-Uni Suède	Angola Guinée-Bissau Mozambique Sénégal Soudan	Canada États-Unis	Argentine Brésil Chili Mexique Porto Rico Uruguay

La grande originalité de ce rassemblement est tout d'abord le fait qu'il compte plusieurs pays africains (rarement aussi représentés dans les festivals). Cette présence africaine est liée à la volonté et à l'aide³³ du CTO Rio et de certaines individualités, qui ont cherché à faire en sorte que chaque partie du monde puisse être représentée dans ce réseau. Ainsi, le réseau régional africain, jusqu'ici informel, a pu lui aussi commencer à entamer un processus de formalisation³⁴.

Lors de cette rencontre, un grand nombre de praticiens ne se connaissent pas. En effet, la médiation au sein du réseau s'est souvent faite par Augusto Boal lui-même et par quelques

³³ Par cette action, on peut observer une modification concernant la géométrie de l'aide internationale, qui ne s'opère plus du Nord vers le Sud, mais du Sud vers le Sud.

³⁴ C'est notamment le cas avec le festival de théâtre forum de Dakar où différents groupes africains se retrouvent maintenant. (voir : <http://kadduyaraax.blog.com/sample-page/>)

autres formateurs appelés pour animer des stages et participer à des festivals locaux dans divers pays. Ce fait révèle différents positionnements au sein du réseau, montrant que malgré les volontés de créer une structure horizontale, décentralisée, il subsiste un système où certains sont au centre des relations interpersonnelles, constituant le noyau central du réseau.

Cette conférence a donné l'occasion de discuter des volontés de structuration du réseau ainsi que des défis et des possibilités d'une coopération internationale, suscitant une série de questions : Pourquoi et dans quel but y a-t-il besoin d'un réseau international ou régional ? Quelle serait la contribution de chacun ? Qui pourrait en faire partie ? Quel serait son fonctionnement et ses missions, son statut juridique, sa structure, sa localisation, son financement ? Comment imaginer un modèle d'organisation qui permette d'éviter une forme rigide, hiérarchique, etc. ?

Le nombre et l'étendue de ces questionnements font encore débat au sein du réseau. Si tous semblent d'accord sur la nécessité de structurer des relations de collaboration et de soutien, la structuration formelle (qui pourrait impliquer des relations de contrôle ou d'influence) suscite des blocages chez plusieurs membres qui redoutent qu'elle nuise à la créativité en oubliant la complexité de ce système théâtral.

On a discuté de la philosophie politique du mouvement – mouvement étant une nébuleuse. C'était très intéressant, il y a de grosses contradictions qui sont apparues. Mais on ne s'est pas donné la légitimité de trancher, de dire : "toi, c'est non ; toi, c'est oui." Mais c'est une première étape. On n'a pas tranché non plus, sur qui fait partie de l'OITO et qui n'en fait pas partie. Jusque-là, qui demande à en faire partie en fait partie. Tu signes la charte et personne ne va contrôler réellement ce que tu fais. Mais comment contrôler ? Il faudrait nommer des contrôleurs et on n'est pas du tout pour. On est plutôt pour des échanges et des rencontres, pas forcément des festivals, mais que des gens de France puissent aller voir ceux d'Allemagne, ceux d'Hollande, ceux d'Angleterre, etc. Et qu'on puisse aussi donner son avis les uns sur les autres.³⁵

Trois points centraux sont tout de même mis en avant à la fin de cette conférence :

- L'importance de renforcer les réseaux régionaux comme fondement d'une entité internationale.
- Le souhait de réaliser plus de rencontres internationales pour poursuivre les débats.
- La nécessité de démocratiser et de décentraliser la gestion du site Internet.

³⁵ Entretien avec Jean-François, T'OP, 2011.

Le réseau en réseau : le Théâtre de l'Opprimé sur internet

Comme pour tout groupe dispersé à travers la planète, Internet s'est imposé comme outil de communication, d'information sur la vie et les pratiques du réseau. C'est pourquoi nous nous intéresserons particulièrement à deux sites : *l'International Theatre of the Oppressed*³⁶ et le *ToPnewmedia Forum*³⁷.

Ces deux sites servent d'interface pour la présentation du travail artistique de chacun. Les praticiens ayant filmé, photographié ou écrit sur leurs ateliers, leurs représentations ou leurs performances, peuvent s'en servir comme médium.

L'International Theatre of the Oppressed Organisation (ITO) a été créé en 1998 afin que les praticiens puissent rester connectés entre eux et que d'autres personnes les contactent. À la suite de la conférence de Rio, où plusieurs propositions soulevaient la nécessité de démocratiser l'ITO pour répartir et partager tant le travail que la responsabilité de sa maintenance, ainsi que la possibilité d'en modifier le contenu, des représentants régionaux ont été élus afin d'entreprendre le processus de changement. Ainsi, cinq délégués ont été élus, représentant chacun une aire géographique (l'Afrique, l'Amérique du Nord, l'Amérique latine, l'Asie, l'Europe et l'Océanie). Malgré ces modifications, ce site semble avoir été supplanté par l'autre, hébergé sur Facebook comme « groupe fermé » (où il faut être invité pour y participer). *ToPnewmedia Forum* s'est créé à la suite du festival Muktheadhara³⁸ qui s'est déroulé en Inde. Ce réseau, lancé au début de l'année 2011, compte déjà plus de 350 praticiens qui ne se connaissent pas tous entre eux (puisque chaque personne peut inviter une autre personne de son réseau à en faire partie). À la fin de l'année 2013, le groupe dépasse les mille membres. *ToPnewmedia Forum* propose les mêmes caractéristiques que de nombreux réseaux en ligne apparus avec l'émergence du « Web 2.0 » : présentation de soi, mise à disposition d'informations, d'images, de vidéos, possibilité d'accès au profil d'autres praticiens permettant de nouer ou d'entretenir une relation avec les autres membres du réseau.

Ces relations déterritorialisées, ne nécessitant pas la co-présence des interlocuteurs dans un espace topographique déterminé, servent surtout de média d'information sur les différents

³⁶ « International Theatre of the Oppressed Organisation », <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=1>.

³⁷ Ces deux sites m'ont servi de relais pour diffuser le questionnaire en ligne. Questionnaire sur la pratique du TO (diffusé en quatre langues : anglais, français, espagnol, portugais) utilisé pour compléter les observations et les entretiens de la thèse.

³⁸ Voir le documentaire en annexes : A. OLIVETTI, C. POUTOT et J. MARION, *Muktheadhara...*, *op. cit.*

événements. Le théâtre de l'opprimé se situant au confluent de l'artistique et du politique, cette forme de sociabilité trouve donc une utilité politique afin d'appeler à la participation pour soutenir une cause, une manifestation. Ce site Internet du TO vient donc consolider³⁹ et fortifier les liens entre les praticiens. Il permet de faire « vivre » le réseau en dehors des moments fort, tel que les festivals...

Cependant, ce type de sociabilité qui cherche à élargir les possibilités d'espaces de discussions et de débats, n'échappe pas aux inégalités liées à la fracture numérique. « On estime aujourd'hui que plus de 70 % des habitants des pays développés utilisent Internet, contre à peine 20 % des habitants des pays en développement. Au total, si on estime que 30 % des foyers mondiaux sont désormais équipés d'un accès Internet, ils sont en réalité principalement concentrés en Europe et Amérique du Nord »⁴⁰. Nous retrouvons cette disparité parmi les personnes ayant répondu à notre questionnaire⁴¹. Une majorité d'entre elles est originaire d'Europe ou d'Amérique du Nord alors qu'il existe bon nombre de praticiens en Afrique, en Amérique du Sud ainsi qu'en Asie du Sud. Sur 146 réponses émanant de 36 pays, 73 % venaient d'Europe ou d'Amérique du Nord.

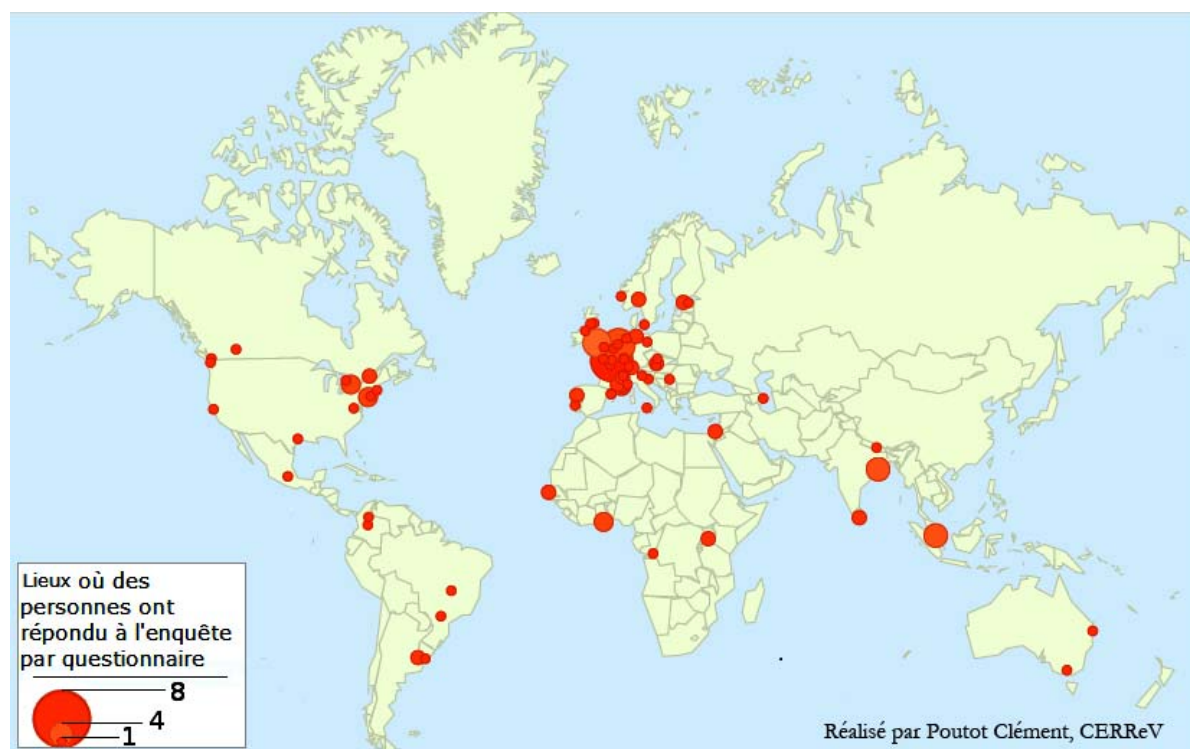


Figure 4 : Provenance des praticiens ayant répondu au questionnaire en ligne.

³⁹ Cette nécessité de consolidation est liée à la distance géographique qui sépare chaque personne du réseau.

⁴⁰ Pierre MERCKLÉ, *La sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, p. 89.

⁴¹ Cf. note 37 ci-dessus.

Cette cartographie n'est pas représentative de la pratique mondiale puisque la plupart des praticiens se trouvent en réalité dans les pays du Sud. Les individus ayant répondu à ce questionnaire étaient principalement des personnes à leur compte ou des personnes qui dirigeaient un groupe (qui en étaient au moins représentant). Ainsi, nous n'avons que quatre réponses pour l'Inde alors qu'on y trouve trente équipes théâtrales, juste au sein du Jana Sanskriti. L'Afrique et l'Amérique latine sont aussi particulièrement sous représentées⁴².

Cette cartographie a cependant le mérite de nous avoir mis sur la piste de l'existence de différentes strates au sein du réseau. Car elle ne laisse apparaître qu'un réseau de professionnels⁴³, de formateurs, d'« experts », qui comprend notamment ceux qui se sont réunis à Rio de Janeiro en 2009. Ce réseau a une existence effective puisqu'il est constitué de personnes qui se connaissent concrètement ou de réputation. Un certain nombre d'entre elles font un travail indépendant mais interviennent à l'échelle mondiale.

Cette première strate en cache une seconde, invisible comme réseau car non constitué comme tel, mais qui représente une entité beaucoup plus importante : ce sont les dizaines de milliers de praticiens qui utilisent le théâtre de l'opprimé dans le monde⁴⁴ mais sans réellement être impliqués dans un réseau plus large de praticiens.

Ronald Matthijssen voit pour sa part l'existence d'un troisième réseau constitué « d'individus qui travaillent, font des recherches, qui veulent approfondir la théorie du TO ou qui essaient d'étayer l'importance du TO avec des arguments politiques, scientifiques, sociaux etc. »⁴⁵ Matthijssen pense que ce troisième réseau est pour l'instant trop faible. Ce qu'il regrette, car son développement permettrait une reconnaissance du « réseau invisible », celui que nous avons décrit comme deuxième strate. Si ce réseau de recherche semble exister depuis 20 ans aux États-Unis à travers la « Pedagogy and theatre of the oppressed conference »⁴⁶, celui-ci ne semble pas chercher à déborder le territoire de ce pays (même si des invités étrangers sont présents).

Si nous avons employé le terme de strate, pour décrire la différence entre les réseaux de professionnels et ces ensembles non structurés de praticiens, ces deux entités restent

⁴² Pour une autocritique réflexive de l'utilisation de ce questionnaire, voir en annexes : *Le questionnaire*, page XXII

⁴³ Professionnels que j'ai eu tendance à privilégier pour cette thèse car leur activité est plus facilement repérable et s'inscrit plus facilement dans la longueur.

⁴⁴ À titre d'exemple, on trouve au Mozambique plus de 600 personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé.

⁴⁵ Correspondance courriel avec Ronald Matthijssen, 13 décembre 2013.

⁴⁶ <http://ptoweb.org/>

néanmoins perméables. En témoigne le fait que les individus constituant ces différentes strates et ces divers réseaux se rencontrent durant les festivals de TO qui sont régulièrement organisés à travers le monde.

Les Festivals

Les moments phares durant lesquels ce réseau se transforme en communauté sont les festivals, qui peuvent prendre diverses formes et différentes tailles (thématique, internationale ou régionale, de quelques jours à plusieurs semaines). Comme tout regroupement de ce type, on retrouve une dimension fortement ritualisée, amplifiée par le fait que chaque festival est une rencontre qui vient succéder à une autre.

Ce type de festival se partage en trois temps forts : les ateliers de travail sur les techniques du TO, les représentations de TF et les débats autour du TO.

Il y a des ateliers où, les uns les autres, on s'apprend des choses, des techniques nouvelles, donc on apprend les uns des autres, entre praticiens du Théâtre de l'Opprimé, et puis il va y avoir une semaine entière avec des théâtres forum, qui vont présenter différentes luttes, et c'est aussi un grand espoir de voir que ces luttes, peut-être les luttes des autres, on peut les comprendre, on peut les soutenir, on peut en être solidaires, mais plus que ça, on peut chercher en quoi elles me concernent et en quoi ma lutte peut rejoindre la leur.⁴⁷

Les techniques expérimentées en atelier, comme les représentations de TF, vont permettre d'ouvrir des réflexions sur la manière d'aborder esthétiquement une oppression et un problème politique. Elles peuvent parfois s'apparenter à un simple échange de conseils et de comparaisons entre les différentes pratiques, mais elles prennent régulièrement la forme de conflits laissant apparaître des dissensions au sein de la communauté. Les points de discordes s'attachent moins à la technique qu'à la dramaturgie et à ses liens avec la réalité sociale. La multiplication d'expériences qui se revendiquent du Théâtre de l'Opprimé rend parfois difficile leur rattachement à la philosophie initiale et aux principes fondamentaux de cette pratique.

Il y a des choses qui nous unissent et des choses qui nous séparent. [...] Il y a un monde du TO et je pense que le monde du TO, c'est devenu un champ de bataille. C'est un champ de bataille pacifique, mais c'est devenu un champ de bataille de plusieurs définitions de ce que c'est que le TO.⁴⁸

Cette bataille sur la définition du Théâtre de l'Opprimé est liée à la diversité des personnes qui le pratiquent touchant de fait différents publics. Si certains se définissent avant tout comme

⁴⁷ Entretien avec Jean-François, T'OP, Kolkata, décembre 2010.

⁴⁸ Entretien avec un membre du GTO Paris, Kolkata, décembre 2010

artistes, d'autres se définissent comme activistes ou militants, comme enseignants, éducateurs ou thérapeutes. Les personnes travaillant avec des paysans sans terre, des groupes gays et lesbiens, des enfants souffrant de handicap mental ou des sans-papiers, ne vont pas de prime abord avoir les mêmes objectifs et concevoir forcément la pratique de la même manière. Cependant, le cadre ritualisé de ce genre de rencontre ainsi que l'attachement des praticiens à cet *instrument d'investigation des sociétés*⁴⁹, tout comme la force des relations affectives, font que les liens d'amitié propice au dissensus l'emportent sur les désaccords. Désaccords et divergences d'opinions seront néanmoins remis à l'ordre du jour lors d'une prochaine rencontre.

Si au sein de plusieurs réseaux régionaux, les modèles de décision collective sont clairement identifiables, ils restent plus flous en ce qui concerne le réseau international et son organisation⁵⁰. Bien entendu, cela n'empêche en rien certaines personnes d'impulser des dynamiques. Comme le rappellent à juste titre Degenne et Forsé : « tous les membres d'un réseau ne sont pas pour autant également susceptibles d'influencer la décision d'un individu. Certains pourront jouer ce rôle de leader d'opinion et d'autre non. »⁵¹ Les personnes ayant le plus d'influence sont celles qui ont un lien de filiation directe avec Augusto Boal et qui ont travaillé à ses côtés, qui connaissent l'histoire du mouvement, et celles qui ont le plus d'ancienneté et d'expérience dans la pratique. Si toutes les discussions se déroulent dans un cadre démocratique où la parole est libre, le capital social joue un rôle indéniable tout comme la maîtrise de la langue (souvent l'anglais) puisqu'il s'agit de rencontres internationales. Ce fait n'est pas anodin, puisque la non-maîtrise de la langue exclut *de facto* des débats. Si un système informel de traduction est toujours mis en place, celui-ci permet de suivre la discussion, mais limite très fortement la participation.

Si, à chaque festival, de nouvelles personnes apparaissent (ayant souvent suivi un atelier de Théâtre de l'Opprimé peu de temps auparavant), on peut observer un noyau solide de praticiens présents lors des différents rassemblements. À l'inverse, des praticiens ont pu participer un temps à ce type de rencontre et, par la suite, prendre de la distance avec la

⁴⁹ Jean DUVIGNAUD, *Les ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1973, p. 55.

⁵⁰ « Un autre aspect qu'on a mal fait avec la construction du *website*. C'était qu'on a appelé ça *International Theatre of the Oppressed Organisation*. Mais il n'y avait pas d'organisation. L'organisation, c'était deux personnes dans la soirée, assises devant leurs ordinateurs et qui chattaient avec le monde. » Entretien avec Luc, Formaats (Pays-Bas), 2012.

⁵¹ Alain DEGENNE et Michel FORSÉ, *Les réseaux sociaux*, Paris, A. Colin, 2004, p. 186.

communauté. En croisant nos observations lors de rencontres avec les résultats de l'enquête par questionnaire, on peut schématiser le réseau de la manière suivante :

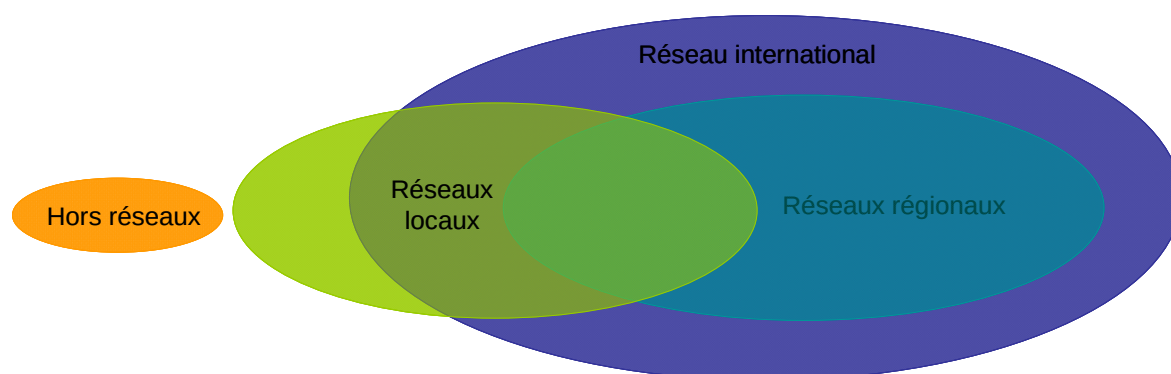


Figure 5 : Formes et échelles des réseaux du théâtre de l'opprimé.

On peut tout d'abord remarquer qu'il existe des personnes ayant été formées au TO et qui le pratiquent, sans chercher à conserver des relations avec les autres praticiens. À un temps t , ils sont donc hors réseau. On trouve aussi des réseaux implantés localement ayant peu ou plus de liens avec le réseau international, ne participant pas ou plus aux diverses rencontres internationales.

Dans le réseau international, on trouve des praticiens en *freelance*, des groupes implantés localement ou faisant partie d'un réseau local. Il existe enfin les réseaux régionaux qui regroupent dans un espace donné différents groupes et réseaux locaux sous forme de fédération. C'est le cas en Inde et en Amérique latine.

Ce schéma représente un temps T ; il serait sans doute différent à un temps $T1$. Par exemple, un groupe ou une personne qui a été formé dans un réseau local n'ayant pas de lien avec le réseau international, pourra prendre de la distance avec le réseau local et venir aux rencontres internationales ou essayer d'établir ou de rétablir des liens entre les deux cercles.

Articulation des différents cercles du réseau

Depuis la conférence de Rio, plusieurs festivals internationaux se sont déroulés à travers le monde⁵². Afin de mieux comprendre le fonctionnement de ce genre d'événement, nous

⁵² Festival en Autriche en octobre 2009, puis à Pula, à Dakar ou à Kolkata en 2010, etc.

porterons ici notre attention sur le IV^e festival Muktaadhara organisé en Inde à l'occasion du 25^{ème} anniversaire du Jana Sanskriti⁵³.

L'intérêt primordial d'organiser ce festival est qu'il constitue un lieu de rencontre pour tous les groupes de Théâtre-Forum formés par Jana Sanskriti à travers toute l'Inde. Chacun de ces groupes est actif dans sa propre région et la plupart d'entre eux font partie d'organisations engagées dans des luttes pour défendre les droits des personnes marginalisées. Bien que tous ces groupes soient liés les uns aux autres par leur engagement dans le mouvement du Théâtre-Forum, ils ont eu très peu de possibilités d'interagir les uns avec les autres et voir le travail de chacun. [...] Puisque l'intention première est la compréhension sociologique des problèmes et la résolution de ces problèmes à travers l'action collective, spectateurs et acteurs forment un groupe homogène. Et dans ce Festival comme dans les trois précédents, nous allons à nouveau essayer de réunir un public constitué d'une grande variété de groupes impliqués et intéressés dans le Théâtre de l'Opprimé, en provenance du monde entier !⁵⁴

Ce rassemblement a donc comme première utilité de rassembler les différents groupes constituant le réseau indien du Théâtre de l'Opprimé. En second lieu, il permet de présenter le travail accompli en Inde au reste du réseau international.

La précédente édition de ce festival avait mené le Jana Sanskriti à la reconnaissance de ses pairs en réunissant plus de 12 000 spect'acteurs et spect'actrices et en montrant la capacité de ce mouvement à s'être ancré sur le territoire indien. Ancrage d'autant plus complexe au vu du contexte politique du Bengale-Occidental qui a souvent mené des membres Jana Sanskriti dans des conflits à travers leur théâtre militant et les actions qu'ils mènent à se mettre en danger. Le fait que des personnes venues de tous les continents soutiennent ce mouvement renforce son capital symbolique et lui assure une protection⁵⁵.

Ce festival joue donc un double rôle entre le réseau local et le réseau international. D'une part, il montre l'importance du travail effectué localement au reste de la communauté internationale pour qu'elle puisse y trouver de l'inspiration. D'autre part, par leur présence, les personnes du réseau international viennent montrer tant aux partenaires qu'aux adversaires locaux, l'importance que le groupe revêt.

Quand nous avons découvert que Jana Sanskriti était en train de devenir influent sur le plan international – en ce qui concerne sa philosophie politique, et la façon dont nous interprétons Boal, dans la façon nous mettons en pratique Augusto Boal – tout ça est devenu un sujet d'intérêt pour la communauté mondiale du TO. Alors nous nous sommes dits : « oui, nous pouvons aussi jouer un rôle en amenant du débat dans la communauté mondiale ». Comment le TO doit-il être pratiqué ? Qu'est-ce que l'oppression ? Que devrait

⁵³ Ce festival a été l'occasion de publier un livre où des praticiens du monde entier abordent leur relation avec le Jana Sanskriti. Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power : Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012.

⁵⁴ Extrait de la plaquette de présentation du festival (traduit de l'anglais).

⁵⁵ Voir chap. *Vers une internationalisation*, page 255.

être la nature politique du TO ? Y'aura-t-il une quelconque orthodoxie ? Et surtout, comment pouvons-nous nous ouvrir davantage ? Comment puis-je avoir un dialogue avec d'autres écoles de pensée ? Il était nécessaire de poser toutes ces questions. Il était nécessaire de discuter tout ça.⁵⁶

Pour la IV^e édition, une centaine de praticiens venus de vingt-neuf pays se sont déplacés, ainsi que des groupes originaires de différentes régions de l'Inde appartenant à la Fédération Indienne du Théâtre de l'Opprimé⁵⁷. Si on compare les groupes présents lors de festivals à ceux de la conférence de Rio, on peut remarquer l'absence des groupes africains en Inde. Ceci est principalement lié au fait qu'à cette rencontre, chaque participant devait financer son concours⁵⁸. En revanche, des groupes venus du Népal, du Bangladesh et de Singapour se sont retrouvés en Inde, du fait de la proximité et de l'attractivité de ce réseau régional.

4.4 *Les enjeux*

De conférence en festival, les mêmes interrogations subsistent sur la frontière entre la pratique du Théâtre de l'Opprimé et les usages déviants. Aujourd'hui, une multitude de formations aux techniques du TO sont proposées et peu de choses permettent de s'assurer que les nouveaux formés soient des multiplicateurs dans le sens que lui donne Boal.

Dans la communauté du TO, en langue portugaise, « multiplicação », est largement utilisé pour décrire la formation et le développement de nouveaux jokers, mais il inclut l'idée nuancée de diffuser ou de propager l'œuvre grâce aux jokers récemment formés dans de nouvelles communautés. Dans l'image que s'en fait Boal, ils sont comme les oiseaux qui digèrent les graines de l'arbre du TO pour ensuite les propager à de nouvelles communautés, édifiant de nouvelles pratiques du TO dans d'autres parties du monde. « Multiplication » est un substitut maladroit qui a d'autres implications en anglais, mais hormis l'omission de la notion de formation - qui est la traduction vague de « formação » – il y a peu de meilleurs mots.⁵⁹

⁵⁶ Entretien avec Sanjoy, Jana Sanskriti, Kolkata, décembre 2010.

⁵⁷ Cette fédération est née en 2006 et rassemble des groupes de théâtre représentant une trentaine de « Mass Movements » de 12 états indiens. Impulsée par le Jana Sanskriti, cette fédération présente l'originalité d'être un groupe culturel et artistique qui réunit en son sein différents groupes politiques ; alors qu'en général, ce sont plutôt les réseaux politiques qui drainent différents cercles culturels. Voir en page 253.

⁵⁸ Le Jana Sanskriti refuse presque toutes aides institutionnelles, évitant ainsi de rentrer dans la logique de « festivalisation » dont parle Jean Jourdeuil (voir Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur: les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 26-29.).

⁵⁹ « In the Portuguese-speaking TO community, "multiplicação" is widely used to describe the formal training and development of new jokers, but it includes the nuanced idea of disseminating or spreading the work by virtue of newly trained jokers to diverse new communities. In Boal's image, they are as birds who digest the seeds from the tree of T.O. and then spread these to new communities, building new TO practices in other parts of the world. "Multiplication" is an awkward substitute with other implications in English, but short of training - which is the loose translation for "formação" - there are few better words. » : Bárbara Santos, « Identity in diversity », in *Scripting Power, Jana Sanskriti On and Offstage*, Kolkata, Camp, 2010, p. 165.

Ces techniques qui ont acquis une certaine notoriété, sont de plus en plus employées dans le secteur du développement pour donner un habit culturel et artistique, aux apparences participatives. Elle s'inscrit dans une logique d'intervention et de sensibilisation. Ainsi, certains groupes utilisent la méthodologie du TO sans prendre en considération le paradigme qui accompagne ce théâtre. Si Boal n'a jamais souhaité labelliser le TO ou décerner un diplôme de joker de son vivant, en tant que créateur de la pratique, il pouvait néanmoins dénoncer toutes formes de dérives faites par tel groupe ou telle personne se revendiquant du théâtre de l'opprimé⁶⁰. Or, il est maintenant très difficile pour les membres du réseau de pouvoir exercer un contrôle sur la pratique : si tous ces groupes répondent à la désignation de praticiens de TO, les contours de cette pratique sont « évolutifs » et amènent de l'hétérogénéité interne, capable d'engendrer de l'innovation, mais aussi de causer la disparition de ce qu'il y a de commun au sein du réseau.

Ambitionnant de devenir un mouvement, le réseau du théâtre de l'opprimé possède des caractéristiques d'un *monde*⁶¹ par le fait de ne pas être une unité close regroupant des praticiens ici de différents secteurs d'activités, prenant des orientations variés (éducations, thérapies, droits de l'homme, luttes féministes, antiracistes, etc.) Il y a dans ce *monde* une volonté de participer à des actions collectives, de réaliser et d'étendre la pratique du théâtre de l'opprimé, avec une conscience que cela ne peut se réaliser qu'avec d'autres praticiens. Mais, il faut bien reconnaître que ce réseau prend plus souvent la forme d'un *champ*⁶² lorsqu'il s'agit de discuter des objectifs et de la manière de pratiquer le TO ou de l'organisation l'action et les modes de représentation du réseau. Dans ces discussions, tout le monde n'est pas convié ou tout le monde n'a pas la même place dans l'échange. Ce qui laisse entrevoir que ce *monde* s'organise de manière relativement close et qu'il s'apparente ainsi à un milieu – terme que Durkheim⁶³ et Bourdieu⁶⁴ emploient comme métaphore physique pour définir la notion de champ social.

Si la notion de monde insiste sur l'ouverture et les possibles, le concept de champ est plus à même de mettre à jour les rapports de force et de pouvoir. Cependant la notion de champ rend sans doute moins bien compte des processus de changement au sein d'un réseau ou d'un

⁶⁰ Ce fut le cas en France quand une personne souhaita utiliser les techniques du TO pour former les cadres de haut niveau.

⁶¹ Howard Saul BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁶² Lors de festival, j'ai souvent entendu des phrases du type : « ça, ce n'est pas du TO ! ». Phrase qui tombe comme une sanction et qui, selon la personne qui la prononce, est souvent sans appel.

⁶³ Émile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 2005, p. XXII-XXIII.

⁶⁴ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 30.

milieu. Alors que la notion de monde ne permet pas de comprendre pourquoi certains se retrouvent hors-champs (puisque'elle s'intéresse principalement aux *coopérations*⁶⁵).

Mais Becker a tendance à régler la question du monopole du champ en suggérant qu'il est toujours possible de faire autrement, en allant voir ailleurs.

Supposez que quelqu'un monopolise le champ dans lequel vous voulez travailler. Vous n'avez qu'à aller ailleurs et commencer à mettre en place votre propre champ. Vous n'avez même pas besoin d'entrer en compétition avec d'autres gens. Vous pouvez les critiquer devant ceux qui marchent avec vous, ou les ignorer, mais ils ne sont pas assez puissants et leur monopole n'est pas suffisant pour vous empêcher de faire quelque chose.⁶⁶

Comme il le remarque, si une place dans ce réseau devient impossible, il est toujours possible d'aller en constituer un en parallèle. Becker n'a sans doute pas tort dans l'absolu, mais il ne faut pas négliger que ce « *faire quelque chose* » est facilement entravé par ceux qui ont le monopole du champ.

De plus, est-on sûr qu'il s'agira toujours d'œuvrer pour les mêmes choses ? Est-on certain que les personnes qui n'ont pas trouvé leur place au sein des réseaux du TO souhaitent réellement le pratiquer dans un esprit assez proche ? Nos observations nous interdisent d'apporter une réponse définitive à ce problème. Il y a clairement des groupes dont les visées sont fortement différentes des personnes que nous avons rencontrées dans ce réseau, mais nous avons aussi vu des personnes le quitter suite à des « conflits interpersonnels ». Ces conflits interpersonnels peuvent-ils vraiment se réduire à une dispute entre deux personnes qui se limiterait à leur seule relation ?

Cette question nous amène à poser le problème des différentes focales avec lesquelles on observe la société. C'est souvent à cette différence de points de vue qu'on résume l'opposition entre Bourdieu, qui proposerait un angle macro, et Becker qui aurait une vision micro. Pour sa part, Pessin résume les différences entre ces approches de la manière suivante.

Sociologie des situations contre sociologie des structures, processus contre habitus, carrière contre disposition, ouverture contre clôture, choix contre détermination [...]. Ce sont deux collectes opposées dans leur intention et, nécessairement, dans leur résultat : la collecte philosophico-sociologique, à la recherche de l'essence du social, et qui conduit à la théorie du champ, – et la collecte socio-ethnographique à la recherche de l'explicitation des circonstances dans lesquelles des situations sociales se nouent entre différents acteurs – la notion de monde.⁶⁷

⁶⁵ Notion qui selon Becker intègre le conflit

⁶⁶ Howard Saul BECKER et Alain PESSIN, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, OPuS 8-1, 1 mai 2006, p. 163-180.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 179.

Nous reconnaissons ces oppositions, mais aimerions les penser de manière plus dialectique. Ce réseau est né comme un monde car il est une réponse à une nécessaire coopération entre les différents groupes. Or, durant son processus d'institutionnalisation⁶⁸, les échanges que nous avons pu observer ou qui nous ont été rapportés lors d'entretiens laissaient entendre que dans ce réseau les actes instituant ont souvent eu à pâtir des pratiques déjà instituées. Car si tout le monde est d'accord pour coopérer, certains veulent s'assurer que la coopération ne se fera pas au détriment de leur manière d'agir⁶⁹.

Le réseau international du TO a donc pour l'instant choisi la structuration la plus souple possible. Cette orientation aurait pu mener à l'émiettement et à l'atomisation, mais les dernières rencontres semblent indiquer le contraire. L'ambition de créer un véritable mouvement mondial, sans tomber dans l'instauration d'une structure trop hiérarchisée nécessite un travail allant des réseaux locaux jusqu'au réseau international et ne peut se faire qu'à travers un dialogue dans la durée et à travers des rencontres physiques. Plusieurs des praticiens⁷⁰ pensent que cette structuration représente une urgence pour le mouvement du Théâtre de l'Opprimé ; et ce, surtout depuis le départ de Boal.

La mort d'Augusto Boal

Le 2 mai 2009, Augusto Boal quitte la scène, cela juste avant la conférence de Rio. Sa mort laisse un vide qui ne simplifie pas l'organisation d'un mouvement ni les enjeux de pouvoir autour de son héritage. « On avait perdu notre père, il était parti. C'était le modérateur c'était le joker du mouvement. Je pense que c'est ça qui nous a bloqués à ce moment. »⁷¹

Plusieurs hommages lui sont rendus à travers le monde⁷². La postérité de son travail reste entière sans pour autant posséder une orientation claire. La question de son héritage est

⁶⁸ René LOURAU, *L'instituant contre l'institué*, Paris, Éditions Anthropos, 1969, p. 173.

⁶⁹ Plusieurs praticiens de l'équipe du CTO n'ont pas souhaité répondre à mes questions sur les enjeux de la conférence de Rio. En revanche le témoignage de ceux qui ont été mis de côté durant celle-ci et qui sont allés voir ailleurs – pour reprendre les mots de Becker – me laisse penser que les enjeux de pouvoir l'emportent souvent sur la coopération. Cependant, d'autres rencontres où les enjeux sont différents peuvent aussi montrer le contraire où l'action « négative » de l'instituant (*Ibid.*, p. 174.) peut faire jour.

⁷⁰ Tous les praticiens n'ont pas les mêmes intérêts dans le développement de ce réseau. Pour certains, sa formalisation répond à un besoin qui consacrerait une reconnaissance internationale de cette pratique en favorisant les relations de solidarité entre différents groupes. Pour d'autres, principalement des individus, jouissant eux-mêmes d'un réseau de relations dans différents pays, une formalisation plus poussée ne présenterait pas de nouveaux avantages, au contraire.

⁷¹ Entretien avec Luc, Formaart (Pays-Bas), 2012.

⁷² Silvia BALESTRERI NUNES, « AUGUSTO BOAL: UMA HOMENAGEM », *Cena*, 0-7, 2009, p. 56 ; Ariel DORFMAN, « Augusto Boal: 1931-2009 », *American Theatre*, p. 18 ; Adrian JACKSON, « Augusto Boal - a Theatre in Life », *New Theatre Quarterly*, p. 306-309 ; Joanne POTTITZER, « Augusto Boal (1931 - 2009) », *Theater*, p. 5 ; Diana TAYLOR, « Augusto Boal 1931-2009 », *TDR (1988-)*, 4, 2009, p. 10 ; James THOMPSON, Jan COHEN-

éminemment complexe. Elle comprend bien sûr des luttes de pouvoir, mais elle questionne aussi l'unité et l'orientation de l'œuvre de Boal. Des interrogations restent en débat sur les manières d'aborder ce théâtre et de l'utiliser, sur la définition de l'oppression et donc sur le public que doit toucher le théâtre de l'opprimé.

L'héritage du théâtre de l'opprimé s'ancre maintenant dans divers lieux. Les revendications de cet héritage sont multiformes, selon la partie du travail de Boal qui est mise en avant (théâtre et activisme, démocratie, éducation, thérapie). Parmi les praticiens, certains souhaitent utiliser l'arsenal des techniques du TO comme tel pour les inscrire dans leur travail, alors que d'autres les jugent insuffisantes et pensent qu'il est nécessaire de travailler ces outils. Plusieurs groupes ont aussi métissé la méthode du TO avec d'autres formes ou d'autres outils (clown, Commedia dell'arte, agit-prop, méthode d'animation de débats) ou avec des éléments théâtraux issus de cultures locales comme c'est le cas en Inde dans le mouvement Jana Sanskriti. La reconnaissance dont jouit actuellement ce groupe⁷³ laisse penser que l'héritage idéologique du TO se joue maintenant de ce côté du monde.

En France, les commémorations qui ont suivi la mort de Boal ont été l'occasion pour beaucoup de groupes de se revoir et pour certains de commencer à réorganiser un réseau sur un principe de non concurrence⁷⁴. Mais celui-ci n'en est qu'à son début et il fait suite à plus de vingt années d'un climat parfois délétère autour de cette pratique. Car paradoxalement, si la France a servi de base pour l'institutionnalisation de la pratique, c'est aussi dans ce pays que les querelles autour de celle-ci ont été les plus virulentes.

Conclusion de la première partie

Dans cette partie, nous sommes tout d'abord revenus sur le parcours de Boal en montrant en quoi la création du théâtre de l'opprimé était intrinsèquement liée à l'histoire sociale et politique du Brésil puis de l'Amérique latine dans une plus large mesure. À travers cette histoire, nous avons montré comment les premières expériences théâtrales de Boal sont clairement une entrée en dissidence contre les autorités au pouvoir au Brésil. Ce sont ces conflits qui l'ont contraint à entamer un long exil pendant lequel Boal ne cessera de renouveler

CRUZ, Mady SCHUTZMAN, David DIAMOND, Tim WHEELER, Frances BABBAGE et Paul DWYER, « Points and practices », *Research in Drama Education*, 14-3, août 2009, p. 429-443 ; Christian DELON, « Brésil : Augusto Boal quitte la scène - LeMonde.fr », http://www.lemonde.fr/idees/chronique/2009/05/06/bresil-augusto-boal-quitte-la-scene_1189504_3232.html.

⁷³ Voir dans la partie sur le Jana Sanskriti, page 255.

⁷⁴ Voir en annexes, *Le réseau français du théâtre de l'opprimé*, page XII.

et d'enrichir sa pratique. À partir de ce récit, nous avons retracé l'élaboration de différentes techniques en les resituant dans leur contexte et en cherchant à comprendre le rôle qu'elles ont joué dans la conceptualisation du TO de manière globale. De la réflexion sur l'agit-prop, au théâtre journal en passant par le théâtre invisible, Boal a posé les bases d'un questionnement sur le rapport entre public et théâtre en reconsidérant à la fois le rôle du théâtre et la place des spectateurs. Si cette pensée s'appuie sur des expériences concrètes élaborées en groupe dont Boal faisait partie, elle doit aussi beaucoup à une relecture et une appropriation singulière des travaux de Stanislavski et de Brecht. Les techniques stanislavskiennes sont méticuleusement étudiées en mettant l'accent sur la volonté. Nous avons ensuite vu comment Boal construit son théâtre avec Brecht contre Aristote. Cette réflexion se prolongera avec la découverte des travaux de Paulo Freire qui vont l'amener à construire d'autres formes théâtralisées en allant puiser chez ce pédagogue de la libération. L'influence de Freire permettra à Boal de systématiser sa pratique en cherchant à conjuguer sa conception du théâtre avec la notion de conscientisation, en retenant l'idée que celle-ci doit se baser sur une pratique du dialogue. Ce dialogue renvoie au fait qu'on ne peut enseigner quelque chose à quelqu'un si l'on n'apprend pas quelque chose de lui en retour. Les trois principales techniques qui découleront de cette systématisation seront le théâtre image, la dramaturgie simultanée qui sera ensuite transformée en théâtre forum.

Dans un second temps, nous avons examiné comment l'invention d'une personne est devenue une pratique à part entière, que Boal a diffusée à travers le monde. Avec la publication de son premier ouvrage puis, après son arrivée en France, la création du CTO Paris, Boal a pu entamer un processus de multiplication pour que d'autres individus puissent comme lui utiliser les techniques du théâtre de l'opprimé. Nous avons constaté qu'aux fils des années, les praticiens de différents pays se sont mis en contact, constituant ainsi un réseau autour du théâtre de l'opprimé. Ces groupes se réunissent et entretiennent des liens à différentes occasions pour partager leurs expériences, se former et débattre du rôle de la pratique. Nous avons analysé ce réseau à l'aide des notions de *monde* et de *champ*, afin de faire ressortir la complexité des relations et des rapports qui s'y sont tissés, oscillant entre coopération et subordination.

**Deuxième partie :
Crise et consolidation
du théâtre de l'opprimé
en France**

5 La pratique du théâtre de l'opprimé en France

5.1 *De l'enthousiasme instituant aux ruptures instituées*

Du « groupe Boal » au CEDITADE puis au CTO, de nombreuses crises précèdent l'éclatement du groupe.

Dès les premières années, plusieurs points sont en débat et révèlent les contradictions qui vont pendant longtemps prendre la forme de dissensus, où les différentes opinions ne cherchent pas à consommer la séparation, où toutes les personnes en présence œuvrent pour un but commun – le développement de cette pratique – sans que ce but ait la même signification pour tous.

Au départ, ces dissensus sont une richesse pour une pratique qui s'installe dans un nouvel espace social. Mais petit à petit, ils deviendront des points d'altercation et de discorde. Nous résumons ici les principaux :

- dissensus sur la question du théâtre

Parmi les personnes présentes dans ce groupe, tous n'ont pas le même vécu. Si tous sont attirés par un outil qu'ils estiment unanimement prometteur, leur conception du théâtre diverge. Les personnes qui viennent du monde du théâtre ne cherchent pas à mettre en place les mêmes dispositifs que ceux qui viennent de l'éducation populaire ou du travail social. Certains veulent faire entrer le TO dans les théâtres institutionnalisés¹, tandis que d'autres voudront plutôt travailler avec des publics plus clairement opprimés. Dans l'appellation Théâtre de l'opprimé, certains accordent une importance plus marquée au premier terme, d'autres sont davantage

¹ Dans les premières années, des représentations de TF vont avoir lieu tous les soirs pendant un mois et demi au Théâtre de la Villette.

focalisés sur le second. Ces différents centres d'intérêts ne sont pas sans lien avec l'histoire personnelle des individus venue se greffer à ce groupe naissant.

- dissensus sur la question idéologique

Le TO a été conçu en Amérique latine et Boal souligne les différences avec la situation en Europe ou en Amérique du Nord. Dans ses écrits, il réaffirme cependant à maintes reprises le fait que l'oppression est bien présente dans les pays occidentaux. Or les écrits ne font pas tout et si Boal est l'instigateur de la méthode, cette question a fait débat (elle le fait d'ailleurs toujours) au sein du CTO.

Il y avait des points de vue différents sur le travail : sur l'opprimeur, sur opprimé/opprimeur ; comment on voit le monde ; est-ce qu'on est sur des rapports de force ou de domination ou finalement, pas tant que ça ?²

Au départ, ces réflexions sont fructueuses, ne serait-ce que dans une optique réflexive sur leur pratique pour penser les limites du travail politique. Ces questionnements vont faire ressortir des partis-pris sur la manière de concevoir ce théâtre et sur la conception que chacun en a, en tant qu'outil : Outil pour qui ? Pourquoi ? Dans quels buts, puisque les oppressions d'ici semblent tellement différentes de celles de là-bas ? Des questions émergent aussi sur la place de l'individu dans le système, que certains conçoivent comme oppressif et que d'autres, *pas tant que ça*. Elles contribueront à la conceptualisation du *flic dans la tête* des méthodes Arc-en-ciel du désir³.

À la limite de la politique, on travaille habituellement avec l'aide des techniques du TO pour étudier, par exemple, comment faire une grève, ou comment organiser n'importe quelle action concrète. Et pourtant il y a beaucoup de personnes qui n'osent pas participer à une grève ou à une action quelconque. Pourquoi ? Parce qu'elles ont des flics dans leurs têtes. Elles ont intériorisé leur oppression. Les flics sont dans leur tête, mais les casernes d'où ils viennent sont bien dans la réalité extérieure. Il faut localiser les flics, mais aussi leur caserne.⁴

Les réflexions idéologiques vont amener un déplacement de certaines problématiques qui ont ouvert un questionnement sur la vocation thérapeutique du TO.

- dissensus sur la question thérapeutique

À la différence des autres méthodes, celles de l'Arc-en-ciel du désir⁵ vont d'abord être élaborées théoriquement pour ensuite être mises en pratique. Jusqu'ici, les expériences concrètes alimentaient la production écrite et théorique de Boal. Or pour ces méthodes dont

² Entretien avec un ancien membre du CTO, 2013.

³ A. BOAL, *L'arc-en-ciel du désir...*, op. cit.

⁴ Augusto BOAL, « "Le flic dans la tête" ou les trois hypothèses », in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968: études et témoignages*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, vol. 2 p. 165.

⁵ Voir annexes, page IV.

une bonne partie s'appuie sur l'introspection (plus proche de la thérapie), la démarche est hypothético-déductive. Une partie des expérimentations se fait au sein du CTO lors d'ateliers hebdomadaires dans les locaux des CEMEA.

Plusieurs sont sceptiques, voire en désaccord avec cette orientation vers l'introspection, trop proche d'un travail thérapeutique (qui s'effectue ici sans thérapeute⁶), tandis que d'autres y voient une étape nécessaire pour travailler les oppressions dans le contexte occidental. L'élargissement des méthodes du TO à l'Arc-en-ciel du désir vient assurément enrichir l'arsenal des techniques, mais crée aussi un flou sur les finalités de la pratique et obscurcit la question du public auquel s'adresse ce théâtre.

- dissensus sur la question du public

Derrière tous les précédents dissensus, la question du public revient sans cesse. Plus que « comment fait-on du TO », la question va être « avec qui faire du TO ». Notre impression est que cette question a dans un premier temps été réglée par la réponse : « avec ceux qui le demandent ».

Dans la deuxième moitié des années 1980, après le retour de Boal au Brésil, qui conservera malgré tout la direction du centre parisien⁷, le centre est encore en plein développement. Mais tous ces dissensus vont laisser place à des conflits qui ne connaîtront pas réellement de résolution. Lorsque Boal revient du Brésil pour des réunions de travail, une partie du temps est consacrée à régler les problèmes internes. Le groupe continue de fonctionner tel quel, malgré les tentatives de certains pour s'approprier la gestion du centre.

La question, elle va être « qui est légitime ? » Parce qu'il y a un moment, on ne peut pas faire autrement — je le constate dans n'importe quel groupe —, il y a toujours quelqu'un qui est là et qui va mener l'affaire, qui va être moteur. Et là, on ne reconnaît personne dans le groupe qui s'est constitué autour d'Augusto Boal. Il n'y a personne à qui l'on reconnaît cette légitimité-là. Et là, ça va être la guerre.⁸

L'éclatement du CTO

L'éclatement définitif du CTO a de longs antécédents trouvant leurs origines dans les dissensus qui, se transformant en divergence puis en conflit (parfois violent), mènent à la séparation du groupe. Trois moments marquent la consommation de cette séparation : autour

⁶ Et si la thérapie a une dimension pharmacologique (à la fois remède et poison) lorsqu'elle est pratiquée par un thérapeute, on peut imaginer qu'elle relève d'un travail d'apprenti sorcier lorsque ça n'en est pas un.

⁷ Boal confia la gestion du centre à 12 sociétaires tout en continuant de toucher une rémunération pour la fonction de directeur artistique.

⁸ Ancien membre (1) du CTO.

des années 1990, 1996 et 1998. Chacune de ces crises mériterait d'être analysée et déconstruite pour en comprendre le sens profond. Elles s'appuient toutes sur les dissensus que nous venons d'énumérer, mais elles finissent toutes comme des crises de pouvoir où la question de la direction du centre se pose.

En 1985, le CEDITADE après la transformation en Centre de Théâtre de l'opprimé [CTO], voyait les départs de Gérard Lefèvre, puis de Richard Monod et de Jean-Gabriel Crarasso, tous équipiers de la première heure. En 1986 Martine Peyrot, puis Lorette Cordrie quittaient la Compagnie, ainsi que Margy Nelson et enfin, après une grave crise financière, Bernard Grosjean. Dirigé jusqu'en 1990 par Yves Guerre, le CTO a vu se poursuivre ce processus d'éclatement dont sont nés, théâtre & Co qui s'est lui-même séparé par la suite entre le Théâtre de Jade et Entrées de Jeux, puis ensuite Arc-en-ciel Théâtre et enfin NAJE, pour ne citer que les aventures les plus notables.

À côté de ce mouvement, subsistaient des pratiques isolées ou des groupes [Théâtre du Trèfle à Poitiers, Théâtre Action à Rennes, Théâtre du brocoli en Belgique, Envie à Beauvais, Théâtre sans frontière à Toulouse, Mouvement français du planning familial, Théâtre sans détours au Québec, etc.] et de petits noyaux qui ont soit disparu, soit donné des expériences très différenciées, résultantes de l'enracinement local ou institutionnel d'un ou plusieurs militants et de l'action d'information et de diffusion initiée par les nombreux stages réalisés, dont TENFOR en Rhône-Alpes est un des principaux exemples.⁹

Même si ce résumé du premier éclatement du CTO comporte des approximations (liées au fait que l'auteur l'ait vécu de plein fouet et ne puisse pas avoir assez de recul sur celui-ci), il a le mérite de montrer l'essaimage que cet éclatement a produit. L'histoire de cet éclatement qui prit la forme d'un essaimage reste pourtant à écrire, mais il est peut-être encore trop tôt pour la faire¹⁰. Nous nous contenterons donc de résumer ces crises et d'en esquisser les conséquences pour le pratique du TO.

En 1990 un différend naît à l'intérieur du centre du théâtre de l'opprimé. Augusto Boal récuse la tentative de prendre pied dans le monde du travail par l'intermédiaire des structures institutionnelles (Directions des personnels, Pôles Communication). Il estime qu'il y a là une « trahison de classe ». Ce désaccord qui conduit au licenciement du directeur du centre masque en réalité une rupture artistique.¹¹

L'auteur de ces lignes se trouve être le directeur licencié. La raison de ces désaccords nous semble être davantage une rupture idéologique qu'une rupture artistique. Celle-ci concerne bien sûr Yves Guerre et Augusto Boal, mais elle implique plus largement toutes les personnes qui travaillent au centre.

⁹ Yves GUERRE, *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 16-17.

¹⁰ Beaucoup de personnes encore vivantes et encore en activité ont été très marquées par ces conflits. Et pour traiter de ces derniers, il serait nécessaire de consulter l'ensemble des personnes impliquées – ce que je n'ai pas fait car ce n'est pas l'objet de cette thèse – en étant très précautionneux dans la manière de les restituer.

¹¹ Y. GUERRE, *Jouer le conflit...*, *op. cit.*, p. 20.

Il y a eu un positionnement grave, sur lequel Augusto a pris un positionnement par rapport à une démarche qui était une déviance totale [...] c'est-à-dire que quelqu'un a voulu se servir du TO dans une entreprise afin de faire des entretiens d'embauche donc une sélection d'individus avec cet outil-là.¹²

À ce moment, le CTO traverse en plus des conflits idéologiques une crise financière. Une partie des membres souhaitent diversifier l'activité du centre afin de pouvoir remédier à ce problème, arguant que cette diversification permettrait de continuer en parallèle et de manière plus pérenne le travail auprès de publics en lutte ou clairement opprimés. L'idée consiste à « détourner » une partie des subventions issues de commandes pour financer le travail avec des SDF, des prostituées ou des sans-papiers par exemple. Ce projet s'accompagne d'une proposition de créer une deuxième association parallèlement à la première, qui travaillerait plutôt avec un public professionnel de cadres. Mais ce remaniement n'est pas du goût de tous.

Pour ceux qui sont opposés à ce remaniement, ces volontés de travailler avec des structures institutionnelles (du type directions du personnel) viennent confirmer les conjectures sur les motivations de ceux qui souhaitent ce remaniement. Il y a pour ces opposants un risque d'entraîner des spécialisations au sein du CTO : ceux qui travaillent avec les opprimés et ceux qui poursuivent un intérêt lucratif auprès des institutions qui ont de l'argent. Beaucoup y voient une déformation de la méthode où l'outil serait utilisé pour le contraire de ce qu'il était censé produire. Cette première crise amène un schisme parmi les praticiens.

La crise amène René Badache, Viviane Chassergue, Michèle Queval à quitter le CTO en 1991 et à fonder avec Yves Guerre, Arc-en-ciel Théâtre, pour poursuivre librement le développement du théâtre-forum selon des axes d'intervention clairement sociologique.¹³

Cette première crise laisse des séquelles dans les relations au sein du CTO. La « purge » n'a semble-t-il pas suffi à régler les problèmes de fond qui traversent le centre. La deuxième crise commence en 1996, lorsque Boal revient à Paris en reprenant pleinement ses fonctions de directeur, pour monter *Iphigénie à Aulis*¹⁴ dans une version « forumisée ». Pour la création de cette pièce, le CTO ne reçoit presque pas de subventions. Les frais occasionnés pour celle-ci vont être pris en charge sur d'autres contrats. Ceci produit un second schisme entre ceux qui participent au projet *Iphigénie à Aulis* et ceux qui n'en font pas partie. Ces derniers ne comprennent plus vraiment la dynamique en place dans le centre. S'ensuit une nouvelle vague de départ qui sera la dernière avant l'écclatement final en 1998.

¹² Entretien avec un ancien membre du CTO, 2011.

¹³ Y. GUERRE, *Jouer le conflit...*, op. cit., p. 23.

¹⁴ Nous renvoyons au chapitre 8 de la thèse de d'Antonia Pereira pour un exposé de cette pièce : A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit.

L'essaimage

À partir de 1998, les clivages deviennent tellement importants que l'équipe créée vingt ans auparavant se scindera en différents groupes. L'héritage du CTO est ainsi morcelé en plus d'une dizaine de groupes auxquels il faut ajouter un grand nombre d'individus qui utilisent les enseignements du TO dans leurs activités (professionnelles ou amatrices). Cet héritage s'exprime sous des appellations diverses qui traduisent une orientation particulière dans la pratique. Certains groupes conservent la référence au théâtre de l'opprimé, comme c'est le cas des groupes du réseau français du théâtre de l'opprimé qui s'est constitué en 2013¹⁵. D'autres conservent simplement le nom de la technique du TF (c'est par exemple le cas du Théâtre de Jade¹⁶) et renomment leur pratique en parlant de théâtre institutionnel (comme dans la compagnie *Arc en ciel théâtre*) ou de théâtre interactif¹⁷ (comme la compagnie *Entrées de jeu*), se coupant ainsi de la référence à l'idée d'oppression. Ces groupes se sont réunis au sein d'une coordination francophone du théâtre forum. D'autres groupes existent en dehors de ces deux rassemblements¹⁸ et l'on trouve aussi des personnes qui animent individuellement des stages et des formations.

Malgré les clivages, les différences et les ressentiments, tous ces individus constitués en groupe ou non utilisent sensiblement les mêmes techniques. Cependant, ces groupes n'ont pas les mêmes modes d'organisation et de fonctionnement. Au sein de chaque organisation, les statuts sont très différents. Certains ne fonctionnent qu'avec des intermittents, d'autres avec des salariés ou avec un nombre important de bénévoles. La taille de ces groupes diffère aussi énormément entre les personnes qui travaillent à deux ou trois et des compagnies qui, en comptant les bénévoles, peuvent réunir plus de quarante personnes. Leur durée de vie est aléatoire¹⁹ car ces groupes n'ont pas exactement les mêmes sources de financement (même si dans l'ensemble, une grande partie dépend très fortement de soutien public). Lorsqu'elles sont professionnalisées, les relations avec les commanditaires modifient les rapports que ces compagnies entretiennent avec leurs publics. Lorsqu'on parle de théâtre, les rapports avec le

¹⁵ Voir en annexes, *Le réseau français du théâtre de l'opprimé*, page XII.

¹⁶ Lorette CORDRIE et Alain DOUILLER, *10 théâtres-forums : Éducation à la santé et au vivre ensemble*, Lyon, Chronique Sociale, 2013.

¹⁷ Bernard GROSJEAN, *Du théâtre interactif pour (dé)jouer le réel*, Carnières, Lansman, 2013.

¹⁸ Par exemple la *Compagnie du Théâtre de l'Opprimé*, qui occupe les anciens locaux du CTO, a conservé le nom théâtre de l'opprimé pour sa compagnie, mais ne fait plus référence à oppression dans son travail.

¹⁹ Certains groupes que j'ai rencontrés au début de cette recherche n'existent plus à l'heure actuelle. C'est par exemple le cas du GTO Paris et de petits groupes (uniquement amateurs) qui s'étaient formés à Rennes et à Nantes. Si les contraintes financières font partie des causes qui mènent un groupe à sa fin, j'ai pu me rendre compte que c'est plus souvent la mobilité des individus qui est un frein à l'institution sereine d'un groupe. Perdre un joker ou acteur est souvent un coup fatal pour un petite équipe.

public correspondent à la question politique, dans le sens où c'est la relation avec le public qui peut définir une orientation vers la politique²⁰.

Du livre de Boal qui marque, tel un manifeste, l'orientation politique²¹ du théâtre de l'opprimé à la manière dont il peut concrètement se pratiquer en France, il existe une nécessaire adaptation au réel et au nouveau contexte social dont les praticiens ne peuvent pas faire abstraction. De la fin des années 1970 aux années 2000, nous semble important de mettre en avant quelques « tournants » qu'a connus la société ayant un impact sur la pratique de groupes cherchant à s'inscrire dans la continuité des écrits de Boal.

5.2 *Ancrage des pratiques dans un nouveau contexte social*

Parler des changements des quarante dernières années ayant un impact sur la manière de pratiquer le théâtre de l'opprimé n'est pas chose aisée. Entre le moment de l'arrivée de Mitterrand au pouvoir, qui a pu contribuer à l'essor de cette pratique et les différentes réformes des champs culturels et sociaux (intermittence, délégation de services publics...) de la fin du XXe à nos jours, les modifications sont pléthoriques.

Pour le théâtre de l'opprimé, ces changements sont d'une importance capitale puisque dès le début de son développement en France, il a cherché à s'inscrire dans le champ institutionnel²². Cette pratique artistique à dimension sociale va se confronter à un problème majeur en France : celle de la réduction de la question culturelle à la question artistique. La rupture entre le ministère de la culture et ce qu'on a coutume d'appeler l'éducation populaire²³ est consommée de longue date et a engendré une délégitimation des pratiques artistiques à dimension sociale. Cette rupture n'a pas favorisé l'épanouissement de la pratique hybride du théâtre de l'opprimé.

²⁰ Comprise comme « activité explicite et délibérée qui vise précisément la mise en question de ce pouvoir, en ne tranchant pas une fois pour toutes sur ce qui est juste absolument » Nicolas POIRIER, « Espace public et émancipation chez Castoriadis », *Revue du MAUSS*, 34-2, octobre 2009, p. 368-384.

²¹ Orientation politique élaborée en Amérique latine dans un contexte toute autre que celui-ci dans lequel Boal arrivera en Europe.

²² Alors que l'essor de cette pratique s'est faite en dissidence contre les autorités au pouvoir au Brésil.

²³ Franck LEPAGE, « De l'éducation populaire à la domestication par la « culture ». Histoire d'une utopie émancipatrice », *Le Monde Diplomatique*, p. 4-5.

Ne trouvant pas sa place dans le monde de la culture, la pratique du TO a eu tendance à se ranger du côté du « social » et non de l'artistique.

Il est donc difficile de parler d'ancrage dans la mesure où l'enracinement de cette pratique est fondamentalement précaire. D'autant plus que le TO s'institutionnalise en France moment où les relations entre l'État et les différentes associations de la nébuleuse de l'éducation populaire se sont vus profondément modifiées.

Les modes de régulation issus des lois de la décentralisation et la volonté constante depuis les années 80 de limiter les dépenses publiques ont conduit à transformer la relation. D'interlocuteurs obligés, parce que porteurs légitimes de la demande sociale, ces associations ne sont plus qu'un partenaire mis en concurrence par les collectivités locales, soumis au bon vouloir de l'offre publique.²⁴

En deçà de ces changements politiques qui renvoient au cadre législatif, à la place de « l'État animateur »²⁵, nous voudrions mettre en exergue trois lames de fond qui nous semblent changer foncièrement le rapport que les praticiens peuvent entretenir avec leur public, et avec leur propre activité. Ces trois lames de fond sont liées à la manière de considérer sa propre activité en fonction des attentes des interlocuteurs, commanditaires et usagers. Se dégage ici une tension dans le travail de chaque groupe entre un processus de professionnalisation – avec la question du commanditaire qui cherche des professionnels équipés et maîtrisant un outil – et un processus de politisation de la pratique, dans la relation au public. Cette tension est liée au fait que les commanditaires n'ont pas forcément, ou très rarement, les mêmes attentes que les groupes de TO ou que les publics (lorsqu'ils sont déjà constitués et que leurs attentes sont identifiées).

Peut-on alors penser comme Adorno que cette professionnalisation comporterait un risque de neutraliser²⁶ l'activité artistique et politique ?

Si c'est bien le cas, il faut remarquer que le problème n'est pas propre au TO ni à la création artistique. Il se retrouve de manière similaire dans des activités tournées vers des formes de militantisme présentes dans diverses associations. Cependant pour étudier le phénomène de neutralisation dont parle Adorno, il semble important de faire une distinction entre

²⁴ Pierre ROUSSEAU, « L'éducation populaire : entre commandes publiques et besoins sociaux, le projet associatif est en crise de sens », *Revue internationale de l'économie sociale*, 279, 2001, p. 11-25.

²⁵ Jacques DONZELOT, *L'État animateur : essai sur la politique de la ville*, Paris, Seuil, 1994.

²⁶ Pour lui cette neutralisation est aussi liée à l'administration l'art et sa bureaucratisation. Voir entre autre : Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994.

professionnalisation et salarisation afin de mieux comprendre l'impact de ces phénomènes sur le sens politique de la pratique du TO.

Si ce phénomène nous semble central pour comprendre la manière dont s'est institué le TO en France, deux autres phénomènes qui relèvent du contexte social dans lequel la pratique s'est instaurée nous semblent tout aussi importants.

Ces deux phénomènes renvoient selon nous à d'un côté une modification des rapports au sein de la société où les relations ont vocation à s'effectuer de manière pacifiée ; et de l'autre à une conception paradoxale de l'individu responsable de lui-même mais vulnérable. Ces changements s'opèrent principalement dans le champ politique et dans celui de l'intervention social. Nous nommerons c'est deux phénomènes le virage communicationnel et le virage thérapeutique : deux lames de fond qui ont marqué un changement de rapport des individus et des collectifs au politique et au social.

Ainsi dans un premier temps, nous examinerons le processus de salarisation et de professionnalisation qui est au cœur de la pratique du théâtre de l'opprimé en France en cherchant à comprendre comment les praticiens composent avec ce processus. Dans un second temps, nous développerons les notions de virage communicationnel et thérapeutique pour en étudier l'impact la pratique du TO.

Salarisation, professionnalisation et dépolitisation

Tous les groupes que nous avons rencontrés en France et dont nous parlerons par la suite exercent cette pratique dans un cadre professionnel et touchent des rémunérations pour le faire. Certains sont directement salariés de leur association ou de leur entreprise. D'autres touchent des cachets en tant qu'intermittent du spectacle. Ainsi en France, la majorité des praticiens sont salariés et exercent leur pratique dans un cadre professionnel. Il arrive néanmoins que des bénévoles²⁷ interviennent aussi dans ce même cadre. Ce qui nous amène à distinguer la salarisation, qui installe l'organisation (association, société ou entreprise) dans la position d'employeur, de la professionnalisation, qui correspond à la reconnaissance d'une légitimité à exercer une pratique déterminée. Dans cette optique, Annie Dussuet et Erika Flahault comprennent la professionnalisation comme un processus de construction sociale de la reconnaissance accordée à un individu ou à un groupe, qui devient par là même professionnel.

²⁷ Ces derniers restent souvent plus invisibilisés.

On peut ainsi remarquer que la professionnalisation réalise une entorse aux règles marchandes. Elle impose en effet des règles d'agrément pour l'exercice de l'activité faisant prévaloir son orientation vers un intérêt « social », sinon général, plutôt que vers des intérêts particuliers. Un travail « professionnel » se distingue donc des autres formes de travail : il implique la mise en œuvre de l'expertise détenue dans un domaine déterminé ; il suppose aussi, de la part du travailleur, une motivation non exclusivement instrumentale, qui fait aussi place à une mission tournée vers autrui ; il s'assortit enfin d'un contrôle de l'activité par l'ensemble des professionnels du champ.²⁸

Bien que ces auteures soulignent la possible entorse aux règles marchandes réalisée par la professionnalisation, il faut bien remarquer qu'elle est souvent couplée à la salarisation qui implique une entrée dans l'univers marchand. Ce point pose problème dans des activités de type associatives – comme c'est le cas de la plupart des groupes que nous avons rencontrés qui, à travers leur caractère non lucratif, sont guidée par une logique de don.

Miser sur la salarisation permet par la même occasion de renforcer le mouvement de professionnalisation²⁹. C'est une manière d'assurer que le travail fourni n'est pas celui d'un amateur. De fait, la salarisation peut être une réponse et un moyen de se professionnaliser. Le travail salarié est souvent considéré comme professionnel, car ces deux processus sont très fortement imbriqués. Comme le remarquait déjà Everett C. Hughes, à travers la professionnalisation, il « s'agit maintenant d'obtenir une place dans un système d'organisation »³⁰. Lors d'une discussion avec une commanditaire de l'association AIDES, nous avons demandé comment son choix s'était orienté vers telle compagnie plutôt qu'une autre. La réponse fut sans équivoque : « on souhaitait travailler avec de **vrais** professionnels »³¹. Or, comment différencier les vrais professionnels des faux dans une pratique qui n'est pas sanctionnée par un certificat, par un concours ou par une cooptation, si ce n'est qu'à regarder la taille de l'organisation et l'ampleur de son activité institutionnelle ?

Engagé dans un processus de salarisation, chaque groupe doit organiser son action entre deux pôles en tension : la salarisation comme perspective de développement de l'organisation et comme élément constitutif du projet politique du groupe. Ces pôles qui en apparence peuvent

²⁸ Annie DUSSUET et Erika FLAHAULT, « Entre professionnalisation et salarisation, quelle reconnaissance du travail dans le monde associatif ? », *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, 111, septembre 2010, p. 35-50.

²⁹ Même si la professionnalisation se fait en réalité par la participation à différents ateliers et à travers la pratique concrète. C'est tout du moins le cas en France où la pratique n'a de reconnaissance officielle en tant qu'outil que dans le secteur de la santé. En 1995, Serge Saccon et Jean-Pierre Pichon ont fait reconnaître cette méthode pour la prise en charge adolescente par le ministère de la Santé. En revanche, aux États-Unis par exemple, le TO a été intégré dans certains cursus universitaires comme outil pour le travail social.

³⁰ Everett Cherrington HUGHES, *Le regard sociologique*, Paris, Edition de l'EHESS, 1996, p. 117.

³¹ Carnet de terrain, 2010. Dans ce même carnet je m'étonnais que ce choix ne se soit pas fait par affinité élective ou tout du moins autour d'un même intérêt politique. Or, dans ce cas comme dans beaucoup d'autre, les commanditaires cherchent des techniciens professionnels du TO plus que des personnes défendant des points de vue.

ne pas sembler antagoniques laissent en pratique émerger de réelles transformations dans les objectifs du groupe. Va-t-on privilégier le développement de l'organisation, répondant à toutes les commandes, afin d'assurer un salaire suffisant à tous les membres du groupe ou va-t-on privilégier des projets qui sont en adéquation avec ce que porte le groupe comme ambition ?

La perversité de cette tension est que si le projet porté par les ambitions du groupe ne mène pas nécessairement à l'emploi et à la salarisation, les emplois salariés découlent obligatoirement d'un projet. Ainsi, dans l'optique de pouvoir vivre de sa pratique militante en se salariant, il est souvent nécessaire de ménager son propre projet pour composer avec le projet de commanditaires représentant des institutions.

On peut s'interroger sur l'impact du rôle des commanditaires – et le travail de mise en cohérence institutionnelle qu'ils souhaitent effectuer – sur la redéfinition du cadre théorique du Théâtre de l'opprimé. Nous partirons de l'hypothèse que ce rôle transforme ce cadre théorique ; qu'il tend à le rendre conforme, adapté, admissible et donc utilisable au sein d'institutions particulières.

Les commanditaires

Dans son livre sur le théâtre forum, après avoir posé des critiques pertinentes sur le TF en soulignant certains paradoxes de cette pratique, Yves Guerre va proposer des conseils concrets sur la manière d'entrer en relation avec les commanditaires. Cependant, sa façon de concevoir le TF est accompagné d'un parti pris particulier.

Il n'est en rien assuré que cette pratique soit efficace pour changer quoi que ce soit aux comportements des uns et des autres, sinon à satisfaire le commanditaire qui pense ainsi assurer l'exécution de sa mission³²

Guerre présuppose qu'un TF est créé et mis en scène devant un public suite à la demande d'un commanditaire. Il définit ce terme comme une personne ou une institution à l'origine d'une demande d'intervention. Or s'il est vrai que plusieurs interventions de TO répondent à une demande, toutes ne répondent pas à une « demande marchande » et certaines cherchent à susciter l'envie ou le besoin. Certains groupes que nous avons observés effectuent une partie – et même parfois, mais très rarement, la totalité – de leur activité dans un cadre militant et non professionnel. Réduire ainsi la pratique du TF à un travail qui répond à la demande d'un commanditaire enferme cette activité dans le cadre professionnel. Pour autant, il faut bien

³² Y. GUERRE, *Jouer le conflit...*, op. cit., p. 22.

reconnaître que c'est dans ce cadre et grâce à celui-ci que cette activité perdure et se développe en France comme en Occident en général. À travers la salarisation, cette professionnalisation présente des avantages :

On faisait des projets où l'on embauchait des acteurs professionnels pour jouer du forum. Et le grand avantage de ce système, c'est qu'on pouvait faire 120 performances dans l'année. Parce qu'avant on faisait quatre, cinq ou six performances par an.³³

Le processus de professionnalisation est à l'origine un moyen pour toucher un public large. Il permet une organisation où les praticiens sont rémunérés pour pratiquer le TO. De ce fait, ils n'ont pas à chercher d'autres rémunérations et peuvent se consacrer au TO.

Mais en se professionnalisant, la relation ne s'établit plus seulement entre des praticiens et des usagers³⁴. Elle intègre un intermédiaire qu'est le commanditaire ou tout du moins une personne ou une institution qui va subventionner l'intervention. Dans beaucoup de cas, le commanditaire a un droit de regard sur l'activité ; il n'a pas forcément les mêmes objectifs que les praticiens de TO et encore plus rarement les mêmes volontés que les usagers.

Sans être systématique et encore moins exhaustif, nous recensons ici tous les commanditaires des groupes que nous avons rencontrés. Ceci permet de donner une idée des institutions ou des organismes pour lesquels (pas toujours *avec* lesquels) les praticiens de TO travaillent : AIDES, associations de prévention, associations féministes, associations de sans-papier, associations de chômeurs, CAF, CA d'entreprises, centres régionaux d'éducation à la santé, centres sociaux, centres socioculturels, CHU, Conseils généraux, conseils régionaux, CERFOS (Centre d'Évaluation des Risques et de Formation à la Sécurité), CRIPS (Centre Régional d'Information et de prévention du sida), Éducation Nationale (écoles collèges, lycée, établissement du supérieur, IUFM), entreprises de formation, foyers de travailleurs migrants, IRTS, Ministère de la Jeunesse et des Sports³⁵, maisons d'arrêt, maisons de la Citoyenneté, maisons de quartiers, MJC (Maisons des jeunes et de la culture), missions locales, mouvement pour le planning familial, Municipalités, Syndicats (CFDT, FO, SUD).

Certains de ces commanditaires ont recours à des demandes de financements auprès de ministères, auprès de l'Union Européenne ou de fondations privées. Ceci n'ajoute pas réellement d'intermédiaire, mais oblige les commanditaires à cadrer leur demande en répondant à un cahier des charges précis, pour qu'elle puisse être financée. Ces demandes de

³³ Entretien avec Luc, Formaats (Pays-Bas), 2012.

³⁴ J'emploie le terme usager dans une acception large au sens de personne qui utilise ou qui est en droit d'utiliser un service, un outil, une langue.

³⁵ En 2015, le Ministère de la Ville, de la Jeunesse et des Sports.

subventions sont aussi posées directement par les groupes de TO auprès de services décentralisés de l'État.

Assez étonnamment, rare sont les équipes de TO qui reçoivent des financements du ministère de la Culture³⁶ par l'intermédiaire des DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles). Le TO étant toujours renvoyé au secteur social ou de l'insertion par les pouvoirs publics, la plus part des français ont recours à des financements croisés auprès de différentes associations et services publics de l'éducation ou du secteur social. Ceci démontre que le monde du théâtre de l'opprimé n'évolue pas dans les mêmes sphères que d'autres milieux artistiques.

Je sais que globalement le T'OP, vis-à-vis des décideurs et de certains politiques, n'est pas considéré comme de l'art, et n'est pas considéré presque comme du théâtre, on y voit plus le côté social. D'ailleurs, on n'a aucun financement DRAC. La culture ne nous finance pas du tout. Alors que par contre on a des financements insertion, sociaux, de la part des Conseils Généraux... mais pas du tout sur le volet culturel.³⁷

Si l'on regarde cette liste des commanditaires, il ne fait aucun doute que la plupart d'entre eux n'ont pas les mêmes objectifs – souvent orientés vers des problématiques d'insertions – que les personnes qui souhaitent pratiquer le théâtre de l'opprimé et qui souhaitent en vivre.

Dans ces conditions, comment impulser un mouvement de libération et d'émancipation collective ? Comment redonner la parole aux individus qui en ont été privés ? Comment faire émerger cette parole et donner des outils pour que des groupes puissent s'organiser collectivement et transformer leurs conditions de vie ? Comment déclencher, par la mise en débat public des sujets traités dans les TF, un processus de mobilisation et de transformation sociale et politique ?

Les financements : subvention ou subversion

Si la plupart des personnes qui ont commencé à pratiquer le théâtre de l'opprimé y voyaient un moyen de créer une activation politique chez un public, le processus de professionnalisation s'accompagne de remises en question quant aux ambitions initiales. Ceux qui décident d'en faire leur métier doivent satisfaire aux exigences des commanditaires d'un côté et des usagers de l'autre. Or il faut bien remarquer que dans les livres de Boal, il est toujours question du travail avec les usagers du TO, mais jamais du problème du financement de l'activité. Cette carence pose évidemment un problème pour de nouveaux groupes qui

³⁶ Actuellement Ministère de la culture et de la communication.

³⁷ Entretien réalisé par Étienne Valognes avec Stéphane, T'OP, 2012.

veulent se lancer en ayant à la fois une activité militante et la possibilité d'être rémunérés pour cette activité. Ce problème constitue un véritable dilemme qui amène différents questionnements : est-on prêt à modifier notre façon de jouer ? Pour qui accepte-t-on de jouer et dans quelles conditions ? Comme le note Julian Boal :

Les troupes de Théâtre Forum sont de plus en plus sollicitées afin que les membres d'un même microcosme (lycée, foyer de travailleurs, maison de jeunesse) découvrent entre eux des solutions aux problèmes qui font souffrir l'institution. Les troupes mêmes ne se chargeront pas d'un quelconque suivi : on fait un forum dans un lycée ou une prison, on libère la parole et on s'en va. La logique du Théâtre de l'opprimé s'en trouve systématiquement renversée. On passe d'un outil qui se voulait révolutionnaire à une entreprise privée de déminage social.³⁸

Afin d'éviter cet écueil, les groupes conscients du risque de retournement de logique usent de tactiques³⁹ pour réussir à conserver une pratique qui reste en adéquation avec leurs idéaux. On peut distinguer quatre orientations pour chercher à pallier les risques de la professionnalisation : la négociation, la ruse, la distinction entre l'activité salariée et militante ou la mutualisation des ressources financières au sein de laquelle l'activité rémunérée va financer l'activité militante. Ces différentes tactiques sont principalement conditionnées par la taille du groupe et son ancienneté.

I. La négociation

Cette négociation est double : elle se fait d'abord en interne dans le groupe, puis avec les commanditaires. Dans le groupe, elle est la résultante d'un apprentissage par essai/erreur. Elle peut avoir lieu dans des groupes qui ont déjà un vécu assez long et lorsque le groupe a déjà été confronté à des situations problématiques. Elle suppose que le groupe accepte de se questionner sur le sens qu'il met derrière son action.

Quand on a une commande institutionnelle, on se demande pourquoi on y répond. Comment on y répond ? Quel sens ça a pour notre groupe *Féminisme enjeux* ? Faire des cachets, ça ne suffit pas comme réponse. Est-ce que pour nous, dans une commande institutionnelle, on y voit du sens ? Et parfois on va répondre non.⁴⁰

Si la question du sens se pose par rapport aux orientations et aux valeurs que défend un groupe, elle se pose aussi sur la relation que le groupe entretient avec le public.

³⁸ J. BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »..., *op. cit.*, p. 225.

³⁹ « Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu'elles donnent au temps — aux circonstances que l'instant précis d'une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité des mouvements qui changent l'organisation de l'espace, aux relations entre moments successifs d'un "coup", aux croisement possibles de durées et de rythmes hétérogènes, etc. » Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, vol. 1, p. 63.

⁴⁰ Entretien avec Murielle, *Féminisme enjeux*, 2013.

On peut en discuter de manière théorique, mais on peut aussi en discuter de manière pratique ; en se demandant qu'est-ce qu'on a fait [ici], maintenant qu'on l'a fait. On a eu raison d'y aller ? Oui, non : on va être prudent pour la prochaine fois.⁴¹

Le deuxième moment de la négociation se fait avec les commanditaires. La réussite de celle-ci dépend fortement de l'implantation et de la reconnaissance locale d'une équipe. C'est pourquoi peu de compagnies peuvent se permettre cette négociation sur l'envergure politique des thèmes mis en place dans le cadre d'un projet.

La mise en place d'un projet, elle n'est jamais simple. Ce n'est pas parce que l'on demande un truc qu'on va le faire. Des fois, on nous demande un truc et on va le tordre pour que ça nous intéresse. On va le tordre avec les gens, on ne va pas le tordre dans leur dos. Mais quand un collègue nous demande d'éduquer les jeunes à la prévention alcool par exemple, ce n'est pas quelque chose qui nous intéresse. Donc on va rediscuter longuement avec l'établissement sur quel va être notre porte d'entrée jusqu'à se mettre d'accord sur quoi on va travailler.⁴²

Ainsi afin d'éviter un message préventif où l'alcool est simplement diabolisé, à partir de réflexions élaborées en atelier, l'équipe intervenant dans un collège interroge sur « comment ces jeunes peuvent s'y retrouver entre la prévention qui montre l'alcool comme un danger et les puissants industriels qui à coup de publicité présentent l'alcool comme une boisson “fun” ? »⁴³ Pour ce faire, la pièce s'ouvre sur une réunion d'industriels de l'alcool qui cherchent à savoir comment atteindre de nouvelles cibles en développant des produits colorés, sucrés, fruités et un nouveau packaging étudié pour capter l'attention des jeunes.

On voit ici que la demande qui visait un message préventif impliquant une participation se transforme en réflexion sur les injonctions contradictoires d'une société. Dans cet exemple, cette transformation a été acceptée par l'institution. Mais tous les commanditaires ne sont pas prêts à remettre en question leur commande. C'est pourquoi certains groupes cherchent à ruser pour pouvoir malgré tout entamer un travail avec des usagers.

II. La Ruse

Dans cette relation tripartite entre le groupe de TO, le commanditaire et les usagers, l'idée de la ruse pourrait être résumée dans le fait de proposer une chose à l'un pour faire autre chose avec l'autre. Elle révèle une intelligence d'adaptation, contournant ou affrontant les obstacles

⁴¹ Entretien avec Jean-François, T'OP, 2012.

⁴² Entretien réalisé par Étienne Valognes avec Marion, T'OP, 2012.

⁴³ <http://theatredelopprime.jimdo.com/nos-spectacles-th%C3%A9%C3%A2tres-forums/qui-payé-l-addiction/>

afin d'accéder au but recherché. Les praticiens qui usent de cette tactique optent pour une attitude que Détienne et Vernant nomment la *m  tis*⁴⁴.

Cette ruse se matérialise de manières multiples, mais s'opère principalement en jouant sur les biais permis par l'usage d'un certain langage. Elle pourra être de répondre à un appel à projets en employant le vocabulaire du commanditaire (diagnostic partagé, lien social, développement local, proximité, citoyenneté, participation...) pour en utiliser un autre (oppression, domination...) auprès des usagers.

Une autre manière de faire réside dans l'utilisation de l'équivocité d'un terme qui désigne une chose précise dans son acception institutionnelle et légale, et une tout autre dans son sens commun, permettant alors l'action militante subversive. C'est par exemple une demande de fonds pour faire de l'alphabétisation auprès de primo-arrivants et utiliser ces fonds pour travailler avec les sans-papiers (qui sont des primo-arrivants sans être considérés comme tel par l'  tat).

Toujours dans l'idée de la *m  tis*, il peut s'agir de se faire passer pour des formateurs venant proposer une technique efficace pour le développement personnel, pour en réalité chercher à élaborer un travail collectif de conscientisation.

Cette tactique n'est pas nouvelle. Dès les années 90, une équipe du CTO a été embauch  e dans la station de ski de Megève pour présenter un spectacle dans le cadre de la formation des serveurs et pisteurs de la station. Pour le commanditaire, le but est que Megève soit attractive pour faire venir la clientèle et que les employés produisent un meilleur accueil. Mais l'équipe va présenter une pièce sur la manière dont ces employés sont exploités. Si l'objectif du spectacle est réussi, ce type de tactique pose un autre problème, car lorsqu'une telle ruse réussit, elle éclate au grand jour et ne peut dorénavant plus être utilisée une autre fois au même endroit.

Une des preuves pragmatiques [de cette réussite], c'est qu'ils ne nous ont plus jamais demandé de travail après celui-là. Mais pour une entreprise, c'est un drôle de critère quand même !⁴⁵

⁴⁴ « Ce qui la caractérise c'est précisément d'opérer par un continu  l jeu de bascule, d'aller et retour entre pôles opposées ; elle renverse en leur contraire des termes qui ne sont pas encore défini comme des concepts stables et délimités, exclusifs les uns aux autres, mais se présentent comme des Puissances en situation d'affrontements et qui, suivant la tournure de l'épreuve où elles se combattent, se retrouvent tantôt victorieuses dans une position, tantôt vaincues dans la position inverse. » In Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence : la m  tis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2008, p. 11.

⁴⁵ Entretien avec un ancien membre du CTO, 2011

C'est pourquoi la ruse est souvent éphémère, c'est un moment subversif qui cesse après avoir été montré au grand jour lorsque le spectacle de TF est présenté. Voilà qui interroge sur une subversion qui se veut être un coup d'éclat et qui pose le problème de la continuité dans le travail avec des usagers.

J'ai dû quitter mon boulot à cause du théâtre de l'opprimé. À cause de ce que j'avais fait dans mon quartier, il a fallu que je démissionne parce que je suis rentré en conflit avec la mairie. Donc, ça sert à quoi après ? C'est vachement bien, mais je ne suis plus là. Alors oui, j'ai été pur, mais résultat : ils ont mis un autre travailleur social qui a fait du travail social individualisé et puis tout a été terminé.⁴⁶

Ce genre de situation se produit quand l'écart entre la demande du commanditaire et les envies des praticiens comme des usagers devient trop grand.

Dans les deux tactiques suivantes, la relation commanditaire/équipe est différente puisqu'elle prend en considération le fait que tous les commanditaires n'ont pas les moyens de payer l'équipe professionnelle. Dans ce cas, les commanditaires et les usagers sont souvent une seule et même entité.

III. La distinction entre activité professionnelle et militante

La division entre activité professionnelle et militante est particulièrement présente chez les individus qui sont venus au TO pour des raisons politiques (souvent engagés par ailleurs dans d'autres mouvements) et qui ont cherché à en vivre.

C'est aussi un boulot alimentaire. On a besoin de sous pour vivre. C'est aussi toute la question. Je suis souvent confronté à ça : c'est subversion ou subvention ! Comment réussir à mener cet exercice fragile, difficile, compliqué, d'être à la fois dans la subversion et réussir à en vivre ? Nous, on a opté pour avoir deux activités. On a une activité que l'on pourrait qualifier d'institutionnelle (ça ne veut pas dire que je vends mon âme). Mais pour nous, elle est clairement institutionnelle, on est dans un travail de « prévention ». Donc on a un travail institutionnel et un travail militant. Et dans le travail militant, on n'est pas payé. Et c'est clairement acté dans le groupe. On a une part de militantisme et une part où l'on essaie de « vendre » (avec des subventions, etc.) nos théâtres forum.⁴⁷

Lorsqu'une partie du travail de TO est dédiée à l'activité militante, les groupes l'accompagnent souvent de participations à des manifestations, de signatures de pétition ou d'autres modalités d'actions qui sont faites au nom⁴⁸ de l'association ou de la compagnie. Cette

⁴⁶ Entretien avec un ancien membre du CTO, 2012

⁴⁷ Entretien avec Murielle, Féminisme enjeux, 2013.

⁴⁸ Chose qui est plus rare dans les compagnies qui ont exclusivement une activité professionnelle où la participation à des actions collectives est plutôt laissée à l'individu qui se représente lui-même et non pas comme un personne faisant partie d'une organisation.

division de l'activité entre temps professionnel rémunéré et temps militant bénévole entraîne une précarisation certaine pour ceux qui s'y adonnent.

IV. La mutualisation des ressources financières

La mutualisation des ressources implique d'avoir une activité assez importante ainsi que d'être rémunéré de manière suffisante pour pouvoir répartir les ressources.

Je revendique le fait de faire plein de choses non payées parce que je me dis que ça fait partie d'un espace de subversion. Quand on travaille avec les sans-papiers, nous, on décide de payer tous les animateurs quand ils travaillent, que les projets ramènent de l'argent ou pas. Et les sans-papiers, ils ne ramènent pas d'argent, mais on paye les animateurs. Mais par contre, il y a certains trucs que je fais de manière militante.⁴⁹

Stéphane parle ici de tout ce qui entoure le TF : les réunions, les AG, les manifestations, les occupations, etc., toutes ces activités qui s'inscrivent pour certaines dans la pratique du TO. Dans le sens où le travail effectué sur scène doit s'accompagner d'un travail dans la réalité qui suit la représentation.

Pour pouvoir commencer à mettre en place ce type de tactiques, il faut que l'activité soit déjà assez développée. Fabienne du groupe *NAJE* nous confiait que son groupe peut maintenant se permettre de refuser plus facilement certains projets où le sens n'était pas clair pour eux. C'est le cas de quelques compagnies ou associations qui ont déjà plusieurs années d'existences et d'expérience. Néanmoins, des groupes récemment formés comme *Les Fées Rosses* à Grenoble ou *Pas à Passo* à Amiens ont pu s'implanter relativement simplement, dans un paysage non concurrentiel ; ce qui n'est pas le cas toutes les agglomérations où l'on trouve plusieurs groupes de TO et d'autres pratiques qui peuvent être utilisées auprès des mêmes publics.

Comme dans beaucoup d'autres carrières artistiques, deux pôles antagonistes s'opposent : choisir une carrière où l'on satisfait un public et des commanditaires, ou jouer de la manière la plus authentique dans des conditions permettant de faire émerger une action (se condamnant alors souvent à évoluer dans un cercle restreint sans pouvoir vivre de sa pratique). Si les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé considèrent qu'elles ne doivent pas satisfaire toutes les exigences des commanditaires, elles aspirent cependant à une certaine stabilité de vie et donc à des rémunérations correctes en lien avec cette activité.

À un moment de leur parcours, ces personnes se retrouvent face à ces difficultés. Certaines arrivent à mieux ignorer les « pressions commerciales » que d'autres, mais la plupart sont

⁴⁹ Entretien avec Stéphane, T'OP, 2012.

contraintes de modifier légèrement leur pratique, en concédant de jouer dans tel ou tel cadre – auquel elles se seraient refusées au nom de principes éthiques et politiques quelques années auparavant. Ceci n'ébranle pas pour autant la conviction qu'elles ont de leur engagement. Mais cet engagement s'inscrit dans une société qui a connu un virage communicationnel où la vision dialectique dominant/dominé (opresseur/opprimé) a souvent été édulcorée par une vision où la société est régie par des problèmes relationnels.

Le virage communicationnel

Dans les années 1960, Marcuse⁵⁰ mettait en garde contre le changement de vocabulaire qui accompagne la montée du capitalisme et qui permet de neutraliser sa critique. Ce changement s'opère par remplacement ou substitution de concepts négatifs (au sens hégélien) par des concepts opératoires qui ne mettent plus en cause le système, mais qui accompagnent ses dynamiques. Ainsi, on assiste au développement de concepts comme l'exclusion qui permet de caractériser des personnes fragiles, isolées, défavorisées ou démunies. Dans les entreprises, le même processus suit son cours afin d'effacer l'idée de lutte de classe entre un patron et des prolétaires pour la remplacer par l'idée de coopération entre partenaires. Pour Luc Boltanski et Eve Chiapello :

Il n'est pas difficile de reconnaître là un écho des dénonciations antihiérarchiques et des aspirations à l'autonomie qui se sont exprimées avec force à la fin des années 60 et dans les années 70. Cette filiation est d'ailleurs revendiquée par certains des consultants qui, dans les années 80, ont contribué à la mise en place des dispositifs du néomanagement et qui, venus du gauchisme et surtout du mouvement autogestionnaire, soulignent la continuité entre leurs engagements de jeunesse et les activités qu'ils ont menées dans les entreprises après le tournant politique de 1983, en vue de rendre les conditions de travail plus attrayantes, d'améliorer la productivité, de développer la qualité et d'augmenter les profits. Ainsi, par exemple, les qualités qui, dans ce nouvel esprit sont des gages de réussite – l'autonomie, la spontanéité, la mobilité, la capacité rhizomatique, la pluri-compétence (par opposition à la spécialisation étroite de l'ancienne division du travail), la convivialité, l'ouverture aux autres et aux nouveautés, la disponibilité, la créativité, l'intuition visionnaire, la sensibilité aux différences, l'écoute par rapport au vécu et l'accueil des expériences multiples, l'attrait pour l'informel et la recherche de contacts interpersonnels – sont directement empruntés au répertoire de Mai 68.⁵¹

Si cette dynamique est puissante dans le monde de l'entreprise, elle l'est tout autant dans le monde intellectuel. La trajectoire d'Habermas en est un exemple emblématique. Héritier de la théorie critique de l'école de Francfort, ses analyses de l'espace public vont l'amener à une

⁵⁰ Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

⁵¹ Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 151.

théorie de l'agir communicationnel⁵². Cette pensée idéalisant la communication peut se résumer par ces mots d'Habermas :

Au lieu d'imposer à tous les autres une maxime dont je veux qu'elle soit une loi universelle, je dois soumettre ma maxime à tous les autres afin d'examiner par la discussion sa prétention à l'universalité. Ainsi s'opère un glissement : le centre de gravité ne réside plus dans ce que chacun souhaite faire valoir, sans être contredit, comme étant une loi universelle, mais dans ce que tous peuvent unanimement reconnaître comme une norme universelle.⁵³

Plus question ici de rapport de force et plus question de lutte puisqu'il ne s'agit plus de *faire valoir*. Tout est ici un problème de communication. Et si un conflit émerge, il résulte certainement de carences en communication. Il faut donc faire participer tous les acteurs afin de les faire délibérer en vue d'une décision (qui sera souvent prise dans d'autres sphères). Cette vision du monde amène souvent à congédier l'idée même de justice sociale. Elle reste actuellement la vision dominante⁵⁴ de nos sociétés.

Ce que la communication rend invisible

Des critiques de cette vision de l'espace public pacifié existent. En premier lieu, on peut mettre en avant les critiques de Nancy Fraser⁵⁵ qui, sans remettre en cause le modèle normatif d'espace public, interrogent l'égalité entre les participants à la discussion introduisant l'idée de « contre-publics », de publics « subalternes » ou « concurrents ». Ainsi, Fraser montre comment la *force du meilleur argument* (expression habermassienne) ne suffit pas toujours, lorsque l'on est ramené à son sexe ou lorsque l'on est racialisé, pour faire valoir son point de vue.

Dans une veine comparable, on trouve les critiques d'Oskar Negt qui revient sur la théorie de l'agir communicationnel pour en montrer les apories à l'instar de la mise à l'écart de valeurs comme le travail.

⁵² Jürgen HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.

⁵³ Jürgen HABERMAS, *Morale et Communication : Conscience morale et activité communicationnelle*, Paris, Flammarion, 2001, p. 88.

⁵⁴ Dans leur introduction au 1^{er} numéro de la revue *Participation*, qui se veut un état des lieux sur les savoirs dans ce domaine, Loïc Blondiaux et Jean-Michel Fourniau remarquent l'absence de références à Habermas qu'ils jugent « totalement assimilé ou hors sujet » Loïc BLONDIAUX et Jean-Michel FOURNIAU, « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », *Participations*, 1, octobre 2011, p. 8-35. (*Hors sujet* n'ayant pas été précisé durant la communication orale de cette introduction aux Congrès du GIS Démocratie & Participation, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, 19 octobre 2011.

⁵⁵ Nancy FRASER et Muriel VALENTA, « Repenser la sphère publique : Une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement : Extrait de Habermas and the public sphere, sous la direction de Craig Calhoun, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 109-142 », *Hermès*, 3-31, 1992, p. 125-156.

Si l'on sépare le travail et l'interaction, on obtient deux catégories généralistes. La même chose se produit lorsqu'on imagine des rapports de communication exempts de domination. Il manque alors un aiguillon et une racine à partir de laquelle s'organise la communication.⁵⁶

Negt reproche à Habermas de vouloir penser l'espace public d'une société en omettant que cette société est aussi constituée d'entreprises où les rapports de communication ne sont pas *exempts de domination*. Ce qui l'amène à montrer que l'on ne peut pas parler d'un espace public unique⁵⁷, mais qu'il existe une distinction à faire entre un *espace public bourgeois* et un *espace public prolétarien*. Le terme prolétarien n'est pas à prendre ici dans le sens marxiste⁵⁸ classique, il renvoie surtout à l'ensemble des personnes à qui on ne laisse pas de place dans l'espace public bourgeois.

Ce que nous nommons « espace public prolétarien » n'est rien d'autre que le domaine public au sein duquel les hommes arrivent à donner une expression politique à leurs intérêts et aspirations existentielles. Le terme « prolétarien » ne doit pas être compris dans un sens restrictif, comme s'il ne désignait que la classe ouvrière, car il renvoie surtout à l'ensemble des dimensions sociales, des expériences, des traits et caractéristiques existentiels qui ont pour spécificité d'être opprimés.⁵⁹

Negt observe que les espaces publics prolétariens, une fois constitués peuvent entraîner la création d'un espace public oppositionnel qui résulte des interactions avec l'espace public bourgeois ; où le premier cherche à subvertir, à altérer ou résister au second.

Si les critiques de Fraser et de Negt ne s'appuient pas sur les mêmes arguments – l'un féministe et dans une certaine mesure antiraciste⁶⁰ en prenant aussi en compte la classe sociale, l'autre, plus axé sur les dominations capitalistes tout en précisant « qu'il ne faudrait pas réduire cette idée à un espace public des travailleurs »⁶¹ – les deux concluent sur les carences des développements faits par Habermas sur l'espace public et la communication.

Parmi les personnes qui utilisent le TF, les débats font rage sur les changements langagiers, sur la place du TO dans l'espace public, sur la place de la communication dans la pratique. Ils mènent à des positionnements très divers, parfois antagoniques, sur la manière d'utiliser ces techniques.

⁵⁶ O. NEGt, *L'espace public oppositionnel...*, op. cit., p. 16.

⁵⁷ Habermas est revenu sur sa première conception trop univoque de l'espace public. Voir : Jürgen HABERMAS, « "L'espace public", 30 ans après », *Quaderni*, 18, 1992, p. 161-191.

⁵⁸ Personne dont les ressources proviennent uniquement de son travail manuel.

⁵⁹ O. NEGt, *L'espace public oppositionnel...*, op. cit., p. 38.

⁶⁰ Voir Nancy FRASER, *Qu'est-ce que la justice sociale ? : Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte, 2005.

⁶¹ O. NEGt, *L'espace public oppositionnel...*, op. cit., p. 216.

Un certain nombre de praticiens ont tout d'abord mis de côté l'analyse des rapports opprimé/oppresseur en les remplaçant par protagoniste/antagoniste (terme que l'on trouve aussi chez Boal quand il se réfère au théâtre grec).

L'emploi de ce vocabulaire n'est pas anodin, car si la relation opprimé/oppresseur est aussi une relation antagoniste/protagoniste, elle ne saurait s'y résumer. L'utilisation du terme opprimé inscrit le personnage dans un rapport social et « oblige » les personnes participant aux ateliers de TO ou aux TF à s'interroger sur la nature de ce rapport social. Par extension, cela peut mener à une réflexion sur le système où ce rapport social s'exerce. En abandonnant ce terme, la vision est modifiée :

Un personnage oppresseur – enfin, je préfère dire antagoniste qu'oppresseur – est un personnage qui provoque et qui permet de rendre claire la volonté du protagoniste.⁶²

Ce changement de vocabulaire efface l'idée de rapport social et la transforme en une réflexion sur la relation sociale. L'antagoniste n'est plus le personnage qui incarne un système social, il se réduit à *rendre claire la volonté du protagoniste*. Peut-être que le spectateur verra dans le protagoniste une volonté de changer le système social. Mais si ce personnage ne se trouve pas devant un représentant de ce système, comment les spect'acteurs feront pour chercher à transformer ce système ?

Il ne faut cependant pas surinterpréter ces changements de vocabulaire. Des groupes continuent à employer le terme opprimé tout en effaçant sa signification et en l'intégrant à ce virage communicationnel. La théâtralisation des conflits offre alors une vision très étriquée de l'oppression :

Le rôle de l'opprimé est joué successivement par plusieurs enfants. L'objectif est une recherche commune de régulation du conflit mis en scène. Après le temps de mise en scène, chacun s'exprime sur son ressenti.⁶³

La clarification de la volonté du protagoniste est un but tout à fait louable, tout comme l'expression de son ressenti. Mais il s'agit ici de souligner l'implication de ce changement de vocabulaire. Changement qui peut s'effectuer de manière insidieuse (lié aux rapports avec les commanditaires, où le terme s'efface au moment de la présentation d'un projet) ou de manière réfléchie et argumentée. Par exemple, Grosjean remet en cause le concept d'oppression qu'il

⁶² Entretien avec le directeur du CTO Paris, 2009.

⁶³ Jacqueline RAULO, « Le corps en rééducation », *Recherches & éducations*, 3, 7 octobre 2008, <http://rechercheseducations.revues.org/303>.

juge « en décalage avec la situation des démocraties occidentales et les problèmes qu'on peut y rencontrer. »

Trop univoque, le terme d'oppression se révélait peu pertinent pour identifier les situations problématiques vécues sous nos latitudes démocratiques.⁶⁴

Pour Grosjean le terme n'ouvre pas assez à la complexité du réel et cantonne le TF à produire des visions réductrices de la réalité. Ce qui l'amène à regretter que des groupes l'emploient encore aujourd'hui, car se faisant, ces compagnies alimentent des préjugés rédhibitoires de la part de certains milieux à l'égard de pratiques⁶⁵ qui ont rompu avec cette problématique depuis les années 1970. On sent dans cette formulation que Grosjean a fait ses adieux au prolétariat, non pas dans la lignée d'André Gorz, mais à l'espace public auquel Negt a donné ce nom. Car derrière ces querelles de vocabulaire, c'est bien de la place occupée dans l'espace public dont il est question.

Positionnement dans l'espace public

Nous avons vu avec Fraser et Negt que la notion d'espace public fait l'objet de polémiques théoriques et recouvre des réalités sociales différentes voire antagoniques. C'est d'ailleurs pourquoi des pans de celui-ci s'organisent de différentes manières selon les rapports qu'un groupe entretient avec la société. Les praticiens du TO sont donc amenés à se positionner au sein de ces différentes définitions de l'espace public, positionnement qui se fera par le choix du public ciblé ainsi que suivant la vision des rapports public/société délivrée au cours de la représentation théâtrale. La pratique va-t-elle s'instituer dans l'espace public tel qu'il existe ou va-t-elle chercher à se constituer en opposition à celui-ci en en créant un nouveau ? Pour le dire dans les termes de Negt, ces groupes vont-ils chercher à placer leurs interventions dans l'espace public bourgeois ou chercheront-ils à créer un espace prolétarien dans le but d'occasionner un espace public oppositionnel ?

Placer sa pratique dans l'espace public bourgeois implique de se référer aux discours normatifs dont la légitimité est déjà reconnue. À l'inverse, l'espace public oppositionnel cherche par la collecte des expériences, des exigences encore non reconnues et souhaitables pour les personnes qui y participent (souhaits qui ne sont souvent pas partagés par le reste de la société).

⁶⁴ B. GROSJEAN, *Du théâtre interactif pour (dé)jouer le réel...*, op. cit., p. 44.

⁶⁵ Nous pouvons penser que Grosjean fait référence à sa propre pratique, à celle de sa compagnie ainsi que les groupes présents dans la coordination francophone du théâtre forum.

Dans sa forme technique, le TF peut s'apparenter à un espace public oppositionnel puisqu'il vise l'échange d'expériences et tend vers une résolution dialogique des conflits. Or l'espace public bourgeois peut aussi fonctionner sur une mode de régulation où les conflits trouvent une résolution dialogique.

La particularité de l'espace public oppositionnel est qu'il vise l'accumulation d'expériences singulières en privilégiant des modes d'expression qui enjoignent à la formation de prises de parole directe (qui ne trouvent pas leur place dans l'espace public bourgeois). Pour les groupes qui souhaitent se situer dans cet espace oppositionnel, cela implique de travailler ou d'intervenir avec et auprès de « contre-publics » ou des publics « subalternes ». Cela suppose aussi de s'inscrire plus fermement dans l'espace des mouvements sociaux et de se « situer à distance d'autres domaines – celui des politiques institutionnelles, en premier lieu – avec lesquels ils entretiennent des relations ambivalentes et complexes. »⁶⁶

On voit ici deux orientations pour l'utilisation de l'outil TF :

- Le TF qui sera joué devant un public intégré dans l'espace public bourgeois, comme instrument supplémentaire pour aborder des thèmes ayant déjà une place dans cet espace ;
- Le TF qui sera joué en pointant les oppositions – parfois clairement identifiées (avec un patron, une entreprise, un parti, une loi, une guerre, etc.), parfois plus générales (avec le capitalisme, le racisme, le sexisme, l'autoritarisme, l'intégrisme, etc.) – devant un public déjà au fait de ces antagonismes pour aborder la manière de s'y confronter.

Dans le premier cas, cette pratique visera une amélioration du débat au sein de l'espace public, renouvelant l'arsenal de cet espace en proposant un nouvel outil de « démocratie participative ». C'est l'orientation qui a été clairement prise par des groupes comme *Arc-en-ciel théâtre*⁶⁷ ou *Entrées de jeu*. Dans cet espace, la question qui orientera les praticiens peut être résumée ainsi :

Comment faire du théâtre forum un jeu artistique et intellectuel efficace entre artistes et spectateurs et un espace pertinent de réflexion sur la transformation des situations problématiques, considérées dans toutes leurs complexités.⁶⁸

Dans le second cas, la pratique peut s'organiser en deux temps. Elle peut tout d'abord s'exercer dans l'espace public prolétarien, espace à part où les opprimés s'entraînent à « parler avec

⁶⁶ Lilian MATHIEU, *L'espace des mouvements sociaux*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011, p. 9.

⁶⁷ Entretien avec Yves Guerre : « Garantir un espace public », *Politis*, hors-série septembre 2006.

⁶⁸ B. GROSJEAN, *Du théâtre interactif pour (dé)jouer le réel...*, op. cit., p. 7.

autorité » – alors que dans l’espace public bourgeois, les opprimés sont seulement « autorisés à parler »⁶⁹ –, s’exercent et affinent leur capacité oppositionnelle. Pour cela, il faut un groupe homogène ou tout du moins, qui ait les mêmes préoccupations⁷⁰. Cette pratique peut ensuite être portée dans l’espace public oppositionnel devant un public plus large.

Ce passage dans l’espace public oppositionnel n’est pas toujours évident et reste une démarche fragile. Mado Chatelain rapporte l’expérience d’un TF construit et joué par des femmes victimes de violences conjugales contraintes de partir en foyer d’hébergement. Ce forum mettait en scène « leur parcours pour arriver au foyer : les humiliations supportées dans cette démarche, la recherche d’hébergement, la façon dont elles étaient reçues dans les divers bureaux, les coups de fil passés à la gendarmerie, et pour finir, le sentiment de ne pas avoir prise sur l’organisation de leur propre vie à l’intérieur du foyer »⁷¹.

À la fin d’une des représentations, le préfet, présent (que nous avons décidé d’attendre coûte que coûte malgré la pression exercée pour que nous commencions le spectacle), était venu les féliciter. Pas seulement pour leur performance de « comédiennes », mais aussi pour leur initiative et les propos qu’elles tenaient. Échangeant avec lui, elles soutenaient avec conviction les propositions de changements avancées sur scène. Quelques instants plus tard, le directeur du foyer se joignit à elles et dit, sous forme de boutade après les compliments d’usage : « c’était bien, mais vous ne pensez pas que ça se passe comme ça dans le foyer, n’est-ce pas ? On est gentil avec vous, n’est-ce pas ? On n’est quand même pas comme vous nous avez montrés... voyons ! »

Elles se métamorphosèrent instantanément en « gentilles petites filles ». Que répondre, en effet, à un directeur, en l’occurrence ouvert sympathique, qui jouait la relation à fond ? Rien !⁷²

Mado Chatelain conclut ce récit par des interrogations sur les vertus transformatrices du TF dès lors qu’il ne s’agit plus seulement de se libérer de ses oppressions, mais de faire face à aux réels oppresseurs. Elle réaffirme cependant le caractère subversif de ce théâtre qui génère « à la fois de la résistance chez les uns (les dominants) et une faculté à résister chez les autres (les dominés). »⁷³ Ce récit illustre comment, même au sein d’institutions qui visent à porter secours aux usagers, on trouve des situations qui nécessitent pour les usagers une mise en opposition. Il révèle aussi que le caractère oppositionnel d’une action est consubstantiel au

⁶⁹ Je reprends ici la distinction faite par Judith Butler entre « être autorisé à parler » et « parler avec autorité » lorsqu’elle s’intéresse à la mise en scène de la légitimité sociale. Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

⁷⁰ C’est par exemple le cas de groupes féministes qui s’en servent comme entraînements discursifs afin de se défendre dans l’espace public (au sens général et non politique).

⁷¹ Mado CHATELAIN et Julian BOAL, *Dans les coulisses du social : théâtre de l’opprimé et travail social*, Toulouse, Erès, 2010, p. 47.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 50.

fait que cette action rencontre une opposition de la part du pouvoir dominant. Comme remarque Alexandre Neumann dans sa préface au livre de Negt :

Le développement de pratiques délibératives propres et de formes d'auto-organisation politique décide ensuite du dépassement de ce stade oppositionnel. À l'inverse, ces apparitions publiques peuvent tout aussi bien être intégrées dans le jeu de la représentation institutionnelle, destinées à renouveler l'arsenal de l'espace public bourgeois. Les dispositifs dits de « démocratie participative » tendent à remplir ce rôle. L'espace public oppositionnel promet alors de reconstituer un espace public bourgeois⁷⁴

Il faut bien voir que, pour un groupe de TO, situer son intervention dans plusieurs espaces publics (bourgeois, oppositionnel, prolétariens) n'est pas forcément antinomique, surtout lorsque celui-ci s'est professionnalisé en distinguant différents pans de sa pratique. Cela dépend une fois de plus du commanditaire ou du public à qui s'adresse l'intervention.

Fabienne Brugel donne l'exemple d'un forum sur les démarches participatives d'une ville qui visait à faire le bilan de ces démarches. Dans ce type de cas, Fabienne rappelle qu'on ne peut pas considérer les élus et les employés de ville seulement comme des « méchants » et les habitants comme les « gentils ». *NAJE* préfère prendre le parti de constater les erreurs du pouvoir, de pointer les annonces de celui-ci en terme de participation pour ensuite ouvrir le débat. Le but est de faire comprendre aux personnes présentes, sans accepter les positions antagoniques, pourquoi ces acteurs antagoniques agissent de cette manière. Les puristes des démarches oppositionnelles verraient ce genre d'intervention comme un moyen pour une mairie de « faire passer la pilule ». Fabienne argumente quant à elle que cela permet aux personnes présentes de voir quelles tactiques peuvent être mise en place en tenant compte de l'attitude des techniciens et de la mairie. Ceci peut correspondre à une démarche qui vise à améliorer l'espace public civique⁷⁵. En parallèle, cette compagnie intervient avec une orientation tout autre.

On se situe en opposition quand les gens avec lesquels on bosse sont en opposition. Quand on bosse à France Télécom, on est clairement contre France Télécom. On va aligner leurs pratiques. Et tu peux des fois être dans un truc bien briefé, etc. ; mais à la fin, te retrouver dans l'oppositionnel parce que tu as par exemple les jeunes de la mission locale qui sont en train de te dire la mission locale déconne complètement (alors que c'est la mission locale qui t'a fait venir). Là, tu vas faire un travail avec les jeunes de la mission locale pour voir comment « se faire » la mission locale.⁷⁶

Si dans le travail avec certains groupes la collaboration est directement oppositionnelle, dans d'autres c'est juste une potentialité qui se déterminera à la suite d'ateliers de création de TO. Cela implique de ne pas être initialement en opposition, en conservant une indétermination sur son positionnement ; mais ce qui implique bien sûr que le groupe de TO laisse la place à

⁷⁴ O. NEGHT, *L'espace public oppositionnel...*, op. cit., p. 19.

⁷⁵ Je reviendrais sur l'emploi de ce terme dans la quatrième partie, page 364.

⁷⁶ Entretien avec Fabienne, *NAJE*, 2013.

l'expression de « subjectivités rebelles »⁷⁷. Ce qui n'est pas toujours le cas. Cependant, lorsqu'il s'agit d'une situation d'oppression et que des intervenants souhaitent la dissimuler sous un voile communicationnel, les spectateurs opprimés ne s'y trompent pas :

Travaillant avec une entreprise en métallurgie ayant demandé une pièce sur les changements technologiques imminents, l'auteur n'avait pu saisir le but caché du mandat qui lui était confié et réaliser toute la portée de ces changements. En fait, dit-il « sans le savoir, on les informait qu'ils allaient perdre leur job et on leur disait presque que c'était correct, que ça allait dans l'évolution de la compagnie ». Les spectateurs-travailleurs ont, pour leur part, vite compris. Après dix minutes, pour eux l'enjeu était clair : « Ils ont commencé à protester, à se lever pour gueuler, plusieurs sont sortis. » Il ajoute que, depuis, les auteurs sont très vigilants, refusant de n'être qu'un instrument de communication. Bien qu'il s'agisse d'un cas extrême, cela montre non seulement la compétence critique du spectateur et l'exercice de son pouvoir dans cet acte de communication, mais aussi que l'utilisation du véhicule théâtral et de l'humour ne peuvent se substituer aux responsabilités de l'entreprise, ni les masquer.⁷⁸

On voit ainsi que cette logique communicationnelle fonctionne et trouve sans doute un intérêt lorsqu'elle s'adresse à un public qui n'est pas dans une situation d'oppression ou ne voit pas la situation présentée (qui est censée être proche de la situation vécue par les individus qui composent le public) comme une situation d'oppression. En revanche, lorsque la situation réelle est reconnue comme telle par les membres du public, la fiction théâtrale ne suffit pas à modifier leur vision de la réalité. C'est le problème des TF trop axés sur la communication (voire camouflant une situation d'oppression) qui ne laissent pas de place à l'intervention de spect'acteurs qui connaissent la situation décrite et qui la vivent comme une oppression.

Dans la citation ci-dessus, on peut tout de même s'inquiéter du fait que l'auteur n'ait pas vu *le but caché* de la portée des changements technologiques imminents ; en sachant qu'il allait présenter *sans le savoir* ce changement imminent aux salariés de l'entreprise métallurgique. Cette inquiétude est redoublée quand le même auteur refuse à présent de *n'être qu'un instrument de communication* ; ce qui implique pour l'auteur en question qu'une partie de son travail est de communiquer pour l'entreprise commanditaire. Nous sommes dans une logique diamétralement opposée à celle des idéaux du théâtre de l'opprimé.

Ainsi, la pratique du TO peine parfois à trouver sa place dans une société qui promeut l'agir communicationnel plus que l'agir-en-commun⁷⁹, qui est plus intéressée aux relations sociales qu'aux rapports sociaux. Cette focalisation sur les relations pensées en dehors de toute structure est aussi un recentrage sur l'individu de plus en plus analysé en termes de vulnérabilité. Pour une pratique d'intervention comme le TO, ceci pose une fois de plus un

⁷⁷ Alexander NEUMANN, « Le courant chaud de l'École de Francfort », *Variations. Revue internationale de théorie critique*, 12, 21 décembre 2008, <http://variations.revues.org/238>.

⁷⁸ Danielle LEPAGE, « Un théâtre d'intervention sur mesure », *Jeu : Revue de théâtre*, 113, 2004, p. 73-83.

⁷⁹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1988.

problème de vocabulaire qui a des conséquences concrètes sur la pratique. Dans l'analyse en termes de vulnérabilité, les opprimés ne sont plus considérés comme des individus exploités, réifiés ou simplement dominés, mais comme des individus souffrants. Souffrance à laquelle on va souvent chercher des résolutions dans une optique thérapeutique.

Le virage thérapeutique

Dès le début des années 1980, une nouvelle grille de lecture du social s'impose à travers des catégories comme l'exclusion auxquelles on va opposer des actions d'accompagnement. La notion d'accompagnement traverse la vie sociale, elle caractérise une nouvelle relation d'aide et se développe dans un cadre sociopsychologique qui se construit à partir d'une analyse de la rupture des liens sociaux. L'usage de cette notion s'est répandu dans différentes sphères psychosociales, éducatives, professionnelles, sportives, juridiques, associatives ou médicales, sous différentes formes allant du parrainage en passant par l'assistance ou le coaching.

Cet accompagnement va impulser de nouveaux modes de gestion individualisant les problématiques, qu'elles soient de l'ordre des politiques d'insertion, d'accompagnement du chômage, de la médiation urbaine, etc. Ces nouveaux modes de gestion, qui sont devenus la règle⁸⁰, cherchent à la fois à développer l'activité, la responsabilité, dans une optique personnalisée qui doit prendre en compte les vulnérabilités de chacun. Cette orientation vers la vulnérabilité des individus peut être source de malentendus entre les praticiens et les personnes qui présentent un intérêt pour la méthode – qui, si l'on cherche à la lire à l'aune de ce paradigme de l'accompagnement, fonctionne comme un outil d'accompagnement artistique et politique.

J'ai été invitée dans une association très intéressante en France ; une association de psychologues et de sociologues qui travaille sur les problèmes du travail dans les entreprises. La première chose que j'ai dite est que la méthode de Boal est une méthode essentiellement politique. Ils m'ont tous regardé comme ça, comme si c'était une nouveauté.⁸¹

Nombre de personnes n'envisagent pas (ou plus) qu'un outil d'intervention sociale puisse être politique. Beaucoup le conçoivent plus comme un pansement capable de soigner le mal-être des individus dans une société qui souffre de maux, dans une société qui est par exemple malade de la gestion⁸². Si nous partageons un grand nombre des analyses de Vincent de Gauléjac sur l'idéologie gestionnaire et sur le harcèlement social, l'emploi du vocabulaire

⁸⁰ Isabelle ASTIER, *Les nouvelles règles du social*, Paris, PUF, 2007.

⁸¹ Entretien avec Cecília Boal, Rio de Janeiro, 2011.

⁸² Vincent de GAULÉJAC, *La société malade de la gestion : idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Paris, Seuil, 2004.

clinique produit à notre sens un éloignement de la question politique. Il fait passer des questions qui étaient naguère traitées sous l'angle de la justice sociale à celui des « risques psychosociaux », entraînant un virage thérapeutique dans l'analyse et les moyens de remédier aux problèmes sociaux. La sociologie clinique n'est pas la seule à produire ce genre d'analyse. Elle s'inscrit pour nous dans un mouvement plus large de changement de conception de la place de l'individu dans le social avec au cœur de cette relation cette notion d'accompagnement. L'enjeu de celui-ci est la (re)construction du lien social en postulant une société d'individus autonomes.

Plusieurs travaux remarquent ce changement de paradigme, comme les premiers⁸³ d'Alain Ehrenberg qui constate qu'on exige de l'individu qu'il soit responsable et autonome. Cet insoutenable degré d'autonomie contribue fortement à une montée de la souffrance et de la dépression – montée qui contribue à la nécessité d'un accompagnement – sans pour autant offrir une délivrance des exigences sociales. Ehrenberg pose ainsi les limites de cette autonomie. Cependant les réponses qui ont dans une large mesure été amenées à ce problème se sont formalisées par un soutien et un accompagnement personnel pour apaiser les souffrances de la personne afin qu'il puisse se réaliser comme individu autonome. Il faut accompagner l'individu à se rendre compte qu'il n'était plus dans la norme et que de fait, il y avait quelque chose dans son comportement de pathologique. L'objectif est de permettre aux individus de résoudre par eux-mêmes leurs propres problèmes, mais en les accompagnants de manière multiple dans leurs parcours.

Les personnes qui travaillent dans l'intervention sociale sont imprégnées de cette idéologie et lorsqu'ils font appel au TO, bon nombre le conçoivent dans cette optique thérapeutique⁸⁴. Optique qui va même jusqu'à se développer dans des groupes qui travaillent sur les questions de racisme⁸⁵ et dans des courants féministes⁸⁶. Ce genre de travail est sans aucun doute très

⁸³ Alain EHRENBURG, *Le culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991 ; Alain EHRENBURG, *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

⁸⁴ Il existe pour eux une confusion entre le curatif et le préventif. Beaucoup d'institutions sont tentées de prendre contact avec des praticiens pour des raisons curatives (« nous avons tel problème de violence », « nous ne savons pas comment gérer telle crise »...). Mais pour ce genre de crise, le théâtre de l'opprimé intervient de manière préventive. Il ne donne pas de diagnostic à un problème, il ne soigne pas le social mais aide à élaborer des solutions pour se prémunir de violences à venir en déconstruisant celles-ci. Ce genre de malentendu amène le TO à devenir un outil palliatif.

⁸⁵ Christine MAYOR, « Playing with race : A theoretical framework and approach for creative arts therapists », *The Arts in Psychotherapy*, 39, juillet 2012, p. 214-219 ; Teresa A. FISHER, « Every Body Has a Story : Exploring the Experience of Obesity for Women through Theatre for Change », *Dissertation Abstracts International*, 73-5, 2012.

⁸⁶ Nisha SAJNANI, « Response/ability : Imagining a critical race feminist paradigm for the creative arts therapies », *The Arts in Psychotherapy*, 39, juillet 2012, p. 186-191.

riche par ce qu'il produit. Il laisse cependant sceptiques certaines féministes qui voient une assimilation malvenue entre des sujets qui devraient être traités de manière collective et politique, qui risquent d'être abordés au niveau de l'individu dans une focale thérapeutique.

Ce genre d'assimilation a été accentué chez un certain nombre de psychologues, de psychosociologues ou de psychiatres qui essaient de resituer cette pratique dans leurs propres grilles d'analyse. C'est par exemple le cas de Serge Chaurang : « Un grand nombre d'activités sociales ont des effets "thérapeutiques" et celles qui sont proposées par le théâtre de l'opprimé en font partie, au-delà même de ses visées politiques. »⁸⁷

Beaucoup de praticiens rejettent cette assimilation qui réduit le champ des possibles du TO et qui ramène l'oppression à la vulnérabilité, le collectif à l'individuel avec pour conséquences de noyer la question politique dans les eaux cliniques. Si chaque praticien de TO se défend d'utiliser un outil qui soigne des maux sociaux, il faut aussi reconnaître que certains contribuent à produire cet entrelacement du politique et du thérapeutique ; à commencer par Boal lui-même avec la publication des techniques du Flic dans la tête⁸⁸ qui était dans un premier temps sortie sous le titre *Méthode Boal de théâtre et de thérapie : l'arc-en-ciel du désir*⁸⁹.

Depuis, les praticiens qui ne se retrouvent pas dans cette orientation doivent se justifier et expliquer qu'ils ne pratiquent pas le psychodrame⁹⁰, tout comme dans les ateliers ou dans les TF, quand l'équipe d'intervenants doit mettre à distance cette dimension psychologique réductrice. Comme le remarque Pierre Lénel qui travaille avec la compagnie NAJE :

Les actions du théâtre de l'opprimé sont parfois assimilées à des méthodes d'intervention psychologique, voire aux habituels *trainings* utilisés par le management contemporain. Or, s'il est indéniable que des effets d'ordre psychologique peuvent émerger, notamment lorsque la compagnie travaille avec ceux qu'elle appelle des « habitants » (c'est-à-dire des comédiens non professionnels), la façon de raconter les histoires quotidiennes, les techniques de mise en scène utilisées éloignent très vite toute tentation d'interprétation psychologique des phénomènes étudiés.⁹¹

⁸⁷ Serge CHAURANG, « À propos du texte de Willy Nègre », *Groupes thérapeutiques*, janvier 2005, p. 235-236.

⁸⁸ Voir en annexes, page IV.

⁸⁹ Augusto BOAL, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie : l'arc-en-ciel du désir*, Paris, Éditions Ramsay, 1990.

⁹⁰ Pour la comparaison entre les techniques du TO et de l'arc-en-ciel du désir, voir la thèse d'A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, op. cit., p. 99-122. Ce travail mériterait d'être prolongé car Pereira présente un tableau comparatif entre ateliers de psychodrame et théâtre forum. Or la juste comparaison devrait s'opérer entre atelier de psychodrame et atelier d'arc-en-ciel du désir, afin d'établir les différences entre les techniques introspectives et prospectives.

⁹¹ Pierre LÉNEL, « Théâtre de l'opprimé et intervention sociale », *Agora débats/jeunesses*, 58-2, juin 2011, p. 89-89.

Ces techniques, qui sont particulièrement mises en œuvre en ateliers, peuvent déboucher sur la création d'un TF et lorsqu'elles ne le sont pas, on assiste en général à une dramaturgie qui ne permet pas au spectateur d'identifier une dimension sociale dans le spectacle. C'est alors à lui de s'en construire une. Des pièces traitent de risques psychosociaux, comme le stress ou le harcèlement moral au travail, sans chercher à le relier directement aux contrôles et aux surveillances permanentes exercés par la hiérarchie mèneront à seulement considérer ses risques, comme un défaut d'adaptation de l'individu à un système. L'expérience collective aura au final une « utilité » purement individuelle. Chacun pourra travailler sur sa capacité de présence et d'évaluation dans une situation stressante : à quelle distance dois-je me positionner par rapport à un conflit ? Est-ce que j'arrive à entendre ce que me dit l'autre ? Quels mots pourrais-je dire ? Plus question alors de remettre en cause les carences du système puisqu'il s'agit d'accompagner pour éclairer les objectifs de son autonomie.

Dans les faits, nous n'avons jamais assisté à une représentation qui désolidarisait totalement les risques psychosociaux de la problématique du management et de la hiérarchie⁹². Le problème est qu'à notre sens, le virage thérapeutique a tendance à amener les pratiques telles que le TO à se limiter à la production de diagnostics. La présentation d'une pièce devient alors un espace où l'on peut exprimer les maux qui font souffrir. Reste alors à espérer que dans la salle, les personnes qui avaient leur équivalent sur scène à travers les personnages antagonistes entendent la souffrance qui s'est exprimée. Si l'expression d'une souffrance est sans doute une étape constitutive d'un processus de transformation, le virage thérapeutique qui s'est opéré dans nos sociétés fait qu'elle est souvent devenue une fin en soi.

La question de l'entrelacement du politique et du thérapeutique est éminemment complexe. Nous avons souhaité ici mettre l'accent sur le caractère néfaste de cet entremêlement et sur le caractère normatif d'un virage. La thérapeutique désigne littéralement l'ensemble des moyens propres à lutter contre les maladies, à rétablir, préserver la santé. Dans cet ensemble de moyens, il en existe qui prennent en compte environnement social et qui ne cherchent pas simplement à dénicher la pathologie chez l'individu. Plusieurs praticiens utilisent les techniques du TO avec une orientation thérapeutique – quand celle-ci s'avère nécessaire⁹³ – qui n'omet pas le caractère politique et social d'une situation traitée. Mais ces techniques – celles de *l'arc-en-ciel du désir* – sont alors utilisées en atelier, dans un espace qui n'est pas

⁹² Celles-ci existent bien mais pas parmi les groupes qui revendiquent une filiation avec le théâtre de l'opprimé.

⁹³ Il ne faut pas nier que celle-ci s'avère nécessaire auprès de certains groupes qui étaient particulièrement fragilisés par des situations sociales données. Sans ce détour thérapeutique, les volontés d'activations politiques qui passent par la prise de parole peuvent rester vaines.

public. Ce que nous avons désigné par virage thérapeutique correspond à la volonté d'accompagner la mise en forme de discours sur la souffrance individuelle, dans des espaces publics et dans une optique palliative. Lorsque le TO s'affronte à des problématiques qui traitent de ce que l'on nomme maintenant comme risques psychosociaux, la pratique peut se transformer, volontairement ou à contrecœur, en « pansement social, apte à dissoudre les colères et les refus, les inadaptations à cette vie sociale. »⁹⁴

Comme beaucoup de pratiques et de mouvements engagés dans la transformation sociale, le théâtre de l'opprimé n'a pas été épargné par ces deux lames de fond que sont le virage communicationnel et le virage thérapeutique. Au contraire, dans certains cas, il les a même parfois promues. L'impact de ces deux virages ne peut être compris qu'en prenant en compte que la pratique du TO est devenue dans une large mesure une activité salariée qui implique de travailler avec des commanditaires et place les différentes compagnies dans un paysage concurrentiel.

5.3 *Le paysage éclaté des pratiques en France*

L'histoire du TO en France est chargée d'une électricité, où les tensions entre différents groupes sont palpables au premier abord. Avec le développement du travail sur projet qui nécessite de répondre régulièrement à des appels, on observe une mise en concurrence des compagnies qui nuit énormément au travail de chacun d'elle.

À titre d'exemple, Jean-François, de la compagnie T'OP, avait rédigé un projet en accord avec une collectivité territoriale pour une intervention à l'aide du TO. « J'élabore un dossier complet sur le "projet", tenant compte de ses attentes et des nôtres. [...]Cependant, pour des "raisons de procédure" les services ont dû convertir mon projet en appel d'offre et le publier. » T'OP se retrouve alors à devoir répondre à l'appel d'offre pour leur propre projet. « Je ne suis plus signataire de mon propre projet ! Pire, je devrais même prouver que je suis en capacité de répondre aux objectifs énoncés ! » Au même moment, T'OP reçoit un appel pour une intervention identique. Croyant qu'il s'agit d'un autre projet pour une autre collectivité, Jean-

⁹⁴ Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 218.

François rappelle : « En l'absence du directeur du "cabinet-conseil", une stagiaire répond. Je réalise vite qu'il s'agit des mêmes contenus, mêmes dates ! Ils recherchent un comédien expérimenté en Théâtre de l'Opprimé. "Serais-je disponible pour mener ce projet ?" [...] Ils m'ont trouvé sur internet, proposent de m'embaucher comme vacataire, au SMIC horaire. » Jean-François rappelle alors la collectivité territoriale qui lui répond : « je ne devrais pas vous le dire, M. Martel, mais il n'y a que 2 candidats pour ce projet, et comme vous, vous apportez toutes les garanties, n'ayez aucune crainte ! » Au final, T'OP a obtenu *son* projet, mais depuis, d'autres projets élaborés par ce groupe se sont transformés en appels d'offres, mettant ainsi cette compagnie en concurrence avec d'autres sur leurs propres projets.

Cet exemple est révélateur d'une situation, où chaque compagnie se retrouve en concurrence avec les autres pour pouvoir continuer à exercer leur pratique⁹⁵. D'autres équipes nous ont raconté s'être retrouvées dans des réunions pour répondre à un projet où, autour de la table, différents groupes – qui ne font pas forcément partie du même réseau – étaient présents pour l'obtention du projet. Cette situation exacerbe les volontés de se différencier entre compagnies et amène les praticiens à parler de leur pratique sur le registre de la distinction, en jugeant le travail des autres. Dans ce contexte certaines différences peuvent nous apparaître comme flagrantes, alors que d'autres ne se révèlent pas directement dans le discours.

Comme pour le panorama des pratiques dans le monde, il est difficile de présenter un tableau offrant une image assez juste puisque les compagnies professionnelles occupent la plus grande partie de celui-ci, invisibilisant sans doute des pratiques amateurs et militantes qui peuvent se faire jour dans des moments particuliers (blocage d'universités, zone d'autonomie à défendre, luttes subalternes non médiatisées, etc.). Dans ce panorama, difficile aussi de toujours réussir à différencier les groupes qui se revendiquent du théâtre de l'opprimé de ceux qui ne font qu'utiliser l'outil TF. L'étude des plaquettes de présentation de compagnies aurait pu être un indicateur, mais la plupart de celles-ci font référence à Augusto Boal au moins en tant que créateur de l'outil. L'utilisation visible du vocabulaire opprimé/oppresseur ne semble pas non plus être pertinente, car certaines compagnies ne l'emploient pas dans leurs présentations, mais l'utilisent en atelier et durant leur TF. Nous avons même assisté à des représentations où ce vocabulaire n'était plus usité, mais où la dramaturgie présentait clairement un opprimé et un système d'oppression incarné par différents personnages et où les interventions des spect'acteurs visaient bien à venir affronter ce système. Pour dépasser

⁹⁵ C'est entre autre pour palier à ce climat concurrentiel que le réseau français du TO s'est créé en 2013 : Voir en annexes, *Le réseau français du théâtre de l'opprimé*, page XII.

ces difficultés, et chercher malgré tout à esquisser un panorama des pratiques françaises, il semble intéressant de partir des tendances d'utilisations du TO

L'étude des différents groupes issus de l'éclatement du CTO amène Martial Poirson (qui s'appuie sur le mémoire de Laetitia Madancos⁹⁶) à différencier trois « catégories »⁹⁷ révélant les tendances d'utilisation de cette forme de théâtre :

- un théâtre de prévention comme moyen de sensibilisation,
- un théâtre d'animation sociale et culturelle comme moyen d'intégration et d'insertion,
- un théâtre de politisation comme moyen de transformation sociale.

Les deux premières catégories (théâtre de prévention et d'animation sociale et culturelle) peuvent parfois engendrer le contraire de ce que recherche la troisième (théâtre de politisation) : si une représentation de TF traite du stress au travail, la finalité de cette pièce est totalement différente si la dramaturgie s'attache à représenter un employé cherchant à vaincre son stress afin de trouver sa place dans l'entreprise, ou si la scène représente un employé stressé mettant en cause le système managérial de son entreprise. Cet exemple stéréotypé reflète les différentes tendances qui font encore débat en France comme au sein de l'actuel réseau international du TO.

Ces trois catégories, révélatrices d'une balkanisation de la pratique sur le territoire français, sont à mettre en lien avec les processus d'institutionnalisation et de professionnalisation que nous avons décrits plus haut. Avec ces processus, un passage peut s'opérer d'un groupe se définissant avant tout comme militant à un groupe professionnel. Même si ces postures ne sont pas antithétiques, la recherche de nouveaux contrats et la multiplication des partenariats entraînant des conditions assujettissantes peuvent amener certains groupes à modifier leur pratique.

La catégorisation de Poirson est intéressante et exprime des intentionnalités différentes dans ce qui peut être recherché dans la conduite des pratiques. Mais énoncée de la sorte, elle crée une sorte de hiérarchie et d'enfermement entre ces trois catégories. Nos observations montrent au contraire qu'il est souvent difficile de dire si tel groupe se situe dans telle catégorie, puisque plusieurs d'entre eux évoluent dans au moins deux d'entre elles. Par exemple, des groupes qui travaillent avec des sans-papiers ou avec des usagers contre la casse des services publics (3^{ème}

⁹⁶ Laetitia MADANCOS, *État des lieux du théâtre forum en France aujourd'hui : quelle inscription au cœur de la culture et de la société française ?*, Mémoire de Master, Stendhal-Grenoble III, 2007.

⁹⁷ Martial POIRSON, « "Un taon au flanc de la société" : le théâtre-forum en France aujourd'hui », *Études théâtrales*, 40, 2007, p. 75-91.

catégorie) ont souvent en parallèle des activités qui pourraient s'apparenter aux deux premières catégories en travaillant par exemple avec des établissements scolaires.

Ainsi pour juger de l'intentionnalité⁹⁸ d'un groupe, il nous semble plus opportun d'aller voir la forme que celle-ci prend dans les représentations de TF. Pour cela, lorsqu'on observe une représentation de TF, il faut se demander : **qu'est-ce que la théâtralisation qui est proposée cherche à établir comme lien avec le social ?**

Cette question amène deux constats :

- Chaque TF ne traite pas des mêmes oppressions.
- Les formes de théâtralisation ne cherchent pas à répondre aux mêmes difficultés et ne combinent pas les mêmes objectifs.

Jusqu'ici, nous avons principalement parlé de l'environnement dans lequel les praticiens français déployaient leurs activités. Il faut maintenant voir ce que cette pratique propose de mettre en forme. Nous commencerons par chercher à comprendre comment est traité ce que les praticiens nomment oppression en analysant à quoi celle-ci renvoie dans leur pratique. Nous examinerons ensuite comment la mise en forme de ces oppressions est proposée à un public afin qu'il puisse s'approprier cette expérience.

6 La théâtralisation de l'oppression

Des victimes et des opprimés

Avant d'aller plus loin dans l'exposé de cette théâtralisation, il semble important de revenir sur une différence faite par les praticiens entre victime et opprimé¹. Cette différenciation peut être résumée ainsi : le théâtre de l'opprimé s'adresse aux opprimés et non pas aux victimes. Alors qu'une victime subit une oppression dans un état de passivité, un opprimé se définit par sa condition (dont il a conscience) et par son désir d'une autre condition. Il veut et cherche à

⁹⁸ Au sens d'une chose visée et voulue par son auteur, dans un dessein déterminé.

¹ Pendant longtemps je suis resté à établir la différence entre victime et opprimé à partir de celle que faisaient les praticiens eux-mêmes.

s'en sortir. Pour ces praticiens, l'emploi du terme d'opprimé renvoie au caractère positif par sa volonté d'être actif, à la différence de l'état de victime qui caractériserait un être passif. Cette différenciation peut présenter des antinomies. Comme le montrent Sandrine Lefranc et Lilian Mathieu, « le jeu de la revendication et de l'assignation met en évidence la dimension paradoxale des mobilisations de victimes : le statut de victime présuppose de la part du bénéficiaire une certaine passivité. »² Ces auteurs soulèvent ce paradoxe sur le plan du juridico-légal lorsqu'une victime cherche à être reconnue comme telle par la société. Dans le théâtre de l'opprimé, le paradoxe est inversé par le fait que cette pratique ne cherche pas à assigner les individus comme des victimes, au contraire.

Si le mot victime n'est pas devenu tabou, il est souvent remplacé par le mot opprimé qui permet de ne pas figer l'individu ou le groupe dans ce statut passif. Puisque c'est justement cette passivité que le TO veut congédier. Le statut de victime n'est pas pour autant nié. Les groupes comme *Féminisme enjeux* qui travaillent sur les violences conjugales sont parfaitement conscients que les femmes qu'ils mettent en scène en tant qu'opprimées sont victimes de violences conjugales. Mais ce qui va être au cœur de leur pratique n'est pas le moment victimaire. C'est l'avant ou l'après ; le moment où la personne peut éviter ou veut sortir de ce statut victimaire. Ainsi, la distinction de définition entre une victime et un opprimé tient à peu de choses, sinon dans la croyance en la capacité de l'opprimé à relever la tête et à affronter le système d'oppression.

N'en demeure pas moins qu'auprès de certains publics, cette distinction est difficile à faire. Dans les cas où les violences vécues créent un grave traumatisme, cette capacité à affronter l'oppression devient presque impossible, rendant ardu le passage du statut de victime à celui d'opprimé. Ainsi, pour les victimes, il reste difficile de pouvoir participer activement à des TF en raison de la difficulté à traduire³ leurs expériences et leur ressenti dans le cadre de la discussion verbalisée du forum. C'est aussi pourquoi les agressions physiques ne sont presque jamais mises directement en scène, puisque dans la plupart des cas, la victime de l'agression ne peut rien faire, surtout lorsqu'elle est seule. Impossible alors de *faire forum*.

² Sandrine LEFRANC et Lilian MATHIEU, *Mobilisations de victimes*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2009, p. 22.

³ Ces difficultés ont mené Brent Blair à mettre au point de nouvelles techniques auprès de victimes rescapées du génocide rwandais, pour que les personnes souffrant de traumatismes puissent utiliser les techniques du théâtre de l'opprimé. Brent BLAIR et Angus FLETCHER, « "We Cry on the Inside" : Image Theatre and Rwanda's Culture of Silence », *Theatre Topics*, 20-1, 2010, p. 23-31.

Le théâtre de l'opprimé n'a pas vocation à pouvoir aborder tous les sujets possibles et imaginables. Il reste au service de principes qui sont de « transformer le spectateur en protagoniste d'action théâtrale et, par cette transformation, de tenter de modifier la société et non se contenter de l'interpréter. »⁴ Pour ce faire, il vise une apparition, une prise de conscience des opprimés de leur propre oppression. Mais qui sont ces opprimés ? Et le sont-ils tous autant ? L'est-on lorsqu'on s'annonce comme tel ? Certains en fonction de leur place ou de leur statut ont-ils le droit de se revendiquer comme tel ? Ces points doivent souvent être redéfinis entre les participants et les animateurs à chaque début d'atelier.

Pour Boal, « toutes les oppressions sont équivalentes... pour qui les subit ! »⁵ Il faut pour lui s'appuyer sur les expériences d'oppressions, celles qui sont réellement vécues pour les théâtraliser dans des ateliers qui permettent la création d'*anti-modèles*⁶. C'est pourquoi il n'a jamais cherché à catégoriser ni à subordonner ces oppressions en s'adressant « à toutes les classes opprimées et aux opprimés à l'intérieur de ces classes »⁷. Ce qui permet par la même occasion de conserver une possible solidarité entre différentes formes d'oppressions. Nonobstant les précautions du fondateur de la pratique, l'observation d'ateliers et les entretiens réalisés avec les praticiens nous conduisent à repérer des figures de l'oppression, plus représentées (au sens de figuré par la conscience) que d'autres, qui se distinguent dans les discours et la pratique.

6.1 *Les figures de l'oppression*

Qui dit « en Europe il n'y a pas d'opprimés » est un oppresseur. Ici il y a des femmes, des Noirs, des émigrés, des ouvriers, des paysans – et eux ne disent pas que l'oppression n'existe pas.⁸

Même si Boal ne cherche pas à faire de classification de l'oppression, on voit dans cette citation qu'il reconnaît malgré tout des groupes sociaux où l'oppression est plus identifiable que d'autres. Chacun de ces groupes peut être victime de différentes oppressions. Une femme peut-être opprimée par le sexisme, mais si elle est noire, elle pourra en plus être victime du racisme, si elle vit dans un milieu ouvrier et qu'elle est en plus immigrée, elle pourra subir des

⁴ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 168.

⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶ Voir en annexes dans la présentation du théâtre forum, page V.

⁷ Préface de la deuxième édition du livre *Jeux pour acteur et non acteurs*.

⁸ A. BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs...*, op. cit., p. 11.

discriminations la renvoyant à sa classe sociale. Voici sans doute les trois figures les plus récurrentes de l'oppression : **sexiste**, **raciste** et liée à la **classe** sociale. Comme le remarque Elsa Dorlin, « “sexe, race, classe” renvoie à la production sociale des différences des distinctions et à leur incorporation. Prises en ce sens, il s'agit de travailler les généalogies des rapports de pouvoir, sans jamais dématérialiser ou déréaliser leur violence. »⁹

Tous les praticiens ne traitent pas ces figures de la même manière, mais une partie s'accorde sur le caractère systémique de ces oppressions.

C'est-à-dire qu'il y a un système d'oppression qui est mis en place dans cette société que ce soit au niveau du sexisme au niveau du travail, au niveau du racisme, à plusieurs niveaux et nous, ce qu'on veut mettre en évidence, c'est ça. C'est essayer de repérer quel est le système et comment lutter contre ce système. Ce n'est pas des choses ponctuelles accidentelles entre des individus à un moment donné, même si la situation met en jeu des individus. Ce qui nous importe c'est ce que cet individu incarne. Il est agent d'un système qu'on essaye de rendre visible.¹⁰

Il existe ainsi différentes figures de l'oppression qui renvoient à une matrice des systèmes d'oppression. Ce sont ces différentes figures que nous allons maintenant présenter de manière séparée¹¹.

Les oppressions racistes

En France, ces oppressions touchent principalement les populations migrantes et celles qui sont ethnicisées et racialisées. Nous avons essentiellement observé des pièces qui traitent du racisme dans les collèges et lycées où les thèmes pouvaient être les discriminations liées à la couleur de peau ou en lien avec l'origine maghrébine du nom. Ces discriminations pouvaient provenir d'élèves ou de professeurs. C'est aussi la question du voile qui a été souvent traitée suite à la loi de 2004 interdisant le port du voile à l'école et qui a connu des réactivations après la loi de 2010 prohibant la dissimulation du visage dans l'espace public. Une de ces représentations mettait en scène une jeune fille voilée prise dans des injonctions contradictoires entre le discours des médias¹² et de l'école (tenant d'une laïcité républicaine) d'un côté et le discours de la famille et des proches de l'autre (tenant d'une culture et d'une religion). Le parti pris dans ce genre de représentation est justement de ne pas prendre parti

⁹ Elsa DORLIN et Annie BIDE-MORDREL, *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 7.

¹⁰ Entretien avec Murielle, *Féminisme enjeux*, 2010.

¹¹ Séparations relèvent souvent de l'exercice de catégorisation.

¹² J'ai aussi participé à un atelier où ce thème avait été traité sur l'(im)possible participation d'une femme voilée à une campagne politique d'un parti de la gauche française.

pour un camp ou l'autre mais d'essayer de montrer aux deux que c'est la jeune fille qui souffre de ce conflit. L'intérêt de ce genre de pièce est de montrer que lors des interventions, les soutiens de la jeune fille (qu'il s'agisse de la famille, des amis ou de l'institution) peuvent aussi s'avérer être de très bons oppresseurs par le fait de s'accaparer le voile de celle-ci comme objet politique, oubliant alors toute la subjectivité de cette dernière.

Auprès d'un public adulte, le TO va s'attacher à mettre en scène les discriminations liées au logement, à l'éducation des enfants, dans l'emploi, face au système administratif en général et judiciaire¹³ en particulier. Ces oppressions touchent en premier lieu les populations récemment immigrées. C'est avec de telles personnes que le groupe Pas à Passo a travaillé en mettant en scène la pièce *Hier, aujourd'hui... et chut !*. Ce TF questionne les manières et les possibilités de trouver sa place dans un pays de l'Union européenne tel que la France, à l'école, dans la ville, au travail, quand on est issu de l'immigration. La pièce cherche en toile de fond à découvrir les mécanismes qui perpétuent le racisme et les moyens de les combattre. Elle débute avec une saynète en Afrique qui rappelle le passé colonial et la fin de l'esclavage. Cette scène vise à rappeler le rapport historique qu'ont entretenu les personnes blanches d'Europe avec les personnes noires d'Afrique. Mais la suite vise à montrer que si l'esclavage a été aboli, les rapports de domination n'ont pas disparu et prennent aujourd'hui des formes beaucoup plus tacites où les discriminations racistes se font de manière discrète afin de ne pas être perçues comme telles.

Cette pièce traite de l'assignation à un rôle induite par la couleur et non par les compétences ou d'autres critères qui permettraient de juger plus justement une personne. Elle présente notamment une immigrée portugaise d'origine angolaise, mais qui par sa couleur de peau est assimilée à une Africaine. Cette personne est diplômée (et veut continuer ses études), mais, à son arrivée, les métiers qui lui sont proposés ne seront pas ceux qu'elle souhaitait et encore moins ceux qui correspondent à sa qualification. Étant donné la faible maîtrise du français doublé d'un accent à la fois portugais et angolais, on lui suggère qu'il serait préférable qu'elle commence par être femme de ménage.

Durant les interventions, les spect'acteurs viennent sur scène pour essayer de lutter contre cette assignation en défendant leur identité telle qu'ils la conçoivent ou en montrant à l'oppresseur qu'ils refusent d'être catalogués de la sorte.

¹³ Il peut aussi s'attacher à mettre en scène des formes plus répressives liées à ce pouvoir judiciaire. Mais je n'ai cependant jamais eu l'occasion d'en observer.



Figure 6 : Théâtre forum sur le racisme et les discriminations en Europe (groupe Pas à Passo)

Dans l'ouvrage *A Boal companion*, Daniel Banks emploie l'expression « Unperforming "race" »¹⁴ pour décrire la stratégie qui vise à ré-imaginer une identité dans le TO. Ce type de forum tend à montrer que les individus racialisés n'ont pas à se considérer comme des « ratés de l'intégration » puisque c'est la société qui les exclut et qui met des freins constants à leur intégration.

Les oppressions sexistes

Les oppressions sexistes sont liées aux assignations de genre et au système de domination des femmes par les hommes. Elles entretiennent les inégalités de genre et peuvent s'exercer dans les différents domaines de la vie (sphère public et privée, relation interindividuelle ou groupal).

Les groupes féministes font partie des premiers à s'être approprié le théâtre de l'opprimé, particulièrement en Amérique du Nord. En France, c'est le Mouvement français pour le planning familial qui a d'abord vu l'intérêt du TO pour travailler sur l'oppression et les discriminations faites aux femmes.

Cette figure de l'oppression peut être théâtralisée dans de multiples milieux puisque les rapports sociaux de sexe constituent une des structures fondamentales de la société qui participe à l'organisation de tous les systèmes sociaux (la famille, l'école, le travail), de toutes

¹⁴ Jan COHEN-CRUZ et Mady SCHUTZMAN, *A Boal companion : dialogues on theatre and cultural politics*, New York, Routledge, 2006, p. 186.

les institutions et de tous les champs de la réalité sociale. Les représentations de la figure sexiste ont ainsi un champ presque illimité : elles peuvent traiter de la socialisation (pièce principalement jouée dans les institutions éducatives), des inégalités, des discriminations, des violences faites aux femmes. Elles peuvent aborder des problèmes propres aux femmes – mais qui concernent la société dans son ensemble – comme la contraception ou l’avortement. L’oppression sexiste s’abat aussi sur les homosexuelles¹⁵ et elle concerne aussi les hommes hétérosexuels¹⁶.

Afin d’illustrer ces oppressions sexistes représentées dans le TO, nous prendrons l’exemple d’un TF sur les violences conjugales et d’un autre sur les inégalités homme/femme.

Les violences conjugales

Dans un registre plus violent, des représentations traitent du harcèlement fait aux femmes (dans l’espace public, au travail...) et des violences conjugales. C’est le cas de plusieurs des TF de l’association Féminisme enjeux comme *Le parti de Claire* qui traite de la tolérance et de l’impassibilité de la société face aux violences conjugales. Le but de cette représentation est de sensibiliser le public sur la question des violences conjugales en commençant par en rappeler l’existence puisque qu’il s’agit d’une oppression « invisible ». Cette thématique est particulièrement complexe puisqu’elle implique de mettre en scène une victime¹⁷ qui n’a certainement pas les ressources pour agir et chercher à s’extirper de sa situation.

Le personnage de Claire, l’adjuvante¹⁸ de la pièce, est là pour mettre en évidence les violences conjugales subies par la victime. Au début de la représentation, Claire constate que sa cousine subit des humiliations de la part de son conjoint. Au fil de la discussion, elle aperçoit des contusions sur le corps de celle-ci. Claire est consciente des liens entre le sexisme « ordinaire » et les violences de nature sexiste. Elle veut éviter que le pire arrive. Elle s’inquiète aussi pour le fils de sa cousine et a peur que cet adolescent reproduise envers son amie les comportements de son père. Claire va donc essayer de briser le silence et d’aider sa cousine en tentant de mobiliser son entourage (voisinage, famille, médecin de famille...). Mais chacune de ses tentatives se solde par un échec. Le forum sera l’occasion de nouvelles tentatives.

¹⁵ Cette figure particulière de l’oppression a donné lieu à la création d’un groupe de féministes lesbiennes à Rennes qui s’est emparé des techniques du TO pour travailler les oppressions faites aux lesbiennes.

¹⁶ Actuellement, Pas à Passo mène un travail avec un groupe d’hommes contre le virilisme en considérant que le sexisme touche aussi les hommes qui ne souhaitent pas adopter un comportement misogyne.

¹⁷ Voir page 146 pour la différence victime/opprimé.

¹⁸ Personnage qui aide le personnage principal à accomplir l’action. Voir en annexes : *Le théâtre forum*, page V.

Ce TF permet de mieux appréhender les mécanismes de violences (tant psychologiques que physiques) faites aux femmes dans la sphère privée et la manière dont la société cautionne par son indifférence ces violences conjugales. Le forum permet au public d'expérimenter la complexité de ce genre de situations. Les interventions et les débats permettent d'informer les membres du public sur les démarches possibles et les lois existantes.

Donc nous avons créé un théâtre-forum sur les violences conjugales. Nous l'avons joué en janvier à la demande de T'OP à Valenciennes. Nous nous attachons lors de ce théâtre-forum à informer également sur les droits des femmes victimes, depuis juillet 2010 une loi est passée qui se nomme « l'ordonnance de protection »¹⁹ qui est une mesure prise par le juge des affaires familiales afin de mettre en place une protection réelle des femmes. Suite à notre passage à Valenciennes, dix mesures de protection ont été demandées... le forum a permis aux associations, aux travailleurs sociaux et aux femmes d'être mieux informés sur cette mesure et de la mettre en application.²⁰

Dans ce type de cas, le TF trouve une issue directement opérationnelle sous forme de prévention et de défense des victimes.

Inégalités et discriminations homme/femme

Créée par la même association, la pièce *C'est pas rose* traite de l'inégalité salariale entre hommes et femmes. Construite à partir d'ateliers et d'entretiens avec des travailleuses, cette pièce aborde les « métiers féminisés » (sans qualification, faible salaire, temps partiels subis, etc.) et les inégalités de progression dans la carrière. Construite en trois temps, elle met en scène le quotidien de différentes travailleuses : l'une travaille dans le service à la personne, la seconde est caissière et la dernière travaille dans une entreprise qui lui refuse ses demandes de promotion.

En abordant le service aux personnes, la pièce interpelle sur la question des droits liée à ce travail dans un secteur féminisé où l'on trouve une forte population immigrée. C'est pourquoi Féminisme enjeux travaille en partenariat avec l'association Femme égalité et propose ce TF à des travailleuses immigrées employées dans ce secteur pour qu'elles puissent mieux se défendre en connaissant leurs droits. La scène sur les caissières aborde les discriminations que subissent les femmes (faible salaire, temps partiel subi, problème pour la garde des enfants...) en montrant en fin de compte comment ces questions ne sont pas à l'ordre du jour pour les syndicats censés les défendre. Enfin dans la dernière scène, on assiste à l'argumentaire de membres de l'entreprise cherchant à dissimuler les inégalités de progression professionnelle

¹⁹ LOI n° 2010-769 du 9 juillet 2010 - Article 1, 2010.

²⁰ Entretien avec Murielle, Féminisme enjeux, 2013.

alors même que la protagoniste possède des qualifications et une formation au moins égales à celles de ses collègues masculins.

Si cette pièce traite des inégalités homme/femme, on voit aussi qu'elle nous parle du monde du travail et des difficiles conditions propres à certaines catégories de salariés. Ce qui nous amène aux oppressions de classe.

Les oppressions de classe

Nous utilisons le terme d'oppression de classe pour nous référer à toutes les pièces qui abordent les discriminations liées au travail et à la valeur travail²¹. Ces pièces présentent une complexité dans la mise en scène, car la dichotomie opprimé/oppresseur n'est pas toujours à même de rendre compte du réel. Lorsque le thème du travail est abordé en atelier, les personnes qui y participent identifient facilement que leur oppression est liée au travail. En revanche, l'identification de l'oppresseur est souvent plus complexe. Est-ce le contremaître, le cadre supérieur, le conseiller en réinsertion, le patron, le directeur, l'État ou le capitalisme ? Comme le remarque Frédéric Lordon :

Le paysage de la domination est cependant moins simple que ne le suggère l'antagonisme bipolaire dont Marx fait l'analyse. Car le face-à-face d'un patron propriétaire et d'une masse de prolétaires encadrés par quelques contremaîtres a cédé la place à des structures d'entreprises de plus en plus feuilletées du fait de l'approfondissement de la division du travail et de la spécialisation internes. La chaîne hiérarchique y compte un nombre sans cesse accru de niveaux intermédiaires qui diffractent le rapport de domination principal en une myriade de rapports de domination secondaires.²²

Cette diffraction des rapports de domination produit une multitude d'agents, à la fois subordonnés et subordonnants, qui sont tous pris dans des rapports hiérarchiques de dépendance. Dans cette chaîne de dépendance, la partie supérieure est souvent vue comme extérieure au problème, car trop lointaine. Cette chaîne produit dans le sens de la montée des rapports de dépendance²³ et dans celui de la descente des rapports d'instrumentalisation.

Dans ces conditions, comment mettre en scène le rapport opprimé/oppresseur ? Comment justifier une pièce où l'on verrait une technicienne opprimée par son cadre (qui peut néanmoins être sympathique et compatissant) quand celui-ci explique qu'il est lui-même

²¹ Le terme classe fait donc ici directement référence à l'antagonisme de classe, au système de production capitaliste et à la division du travail.

²² Frédéric LORDON, *Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, p. 40.

²³ Dépendance qui donne lieu au développement de la lutte des places se subordonnant à celle de la lutte de classes.

opprimé par son cadre supérieur qui a les dents longues et qui désire grimper dans la hiérarchie ? Et comment rendre compte du système d'oppression si la pièce ne présente que quelques chaînons des rapports hiérarchiques ?

La théâtralisation de ce type d'oppression reste donc éminemment complexe surtout lorsqu'on sait que peu de compagnies de TO trouvent les moyens de passer un temps suffisamment long pour travailler²⁴ avec des groupes. Nous prendrons ici deux exemples qui illustrent comment les praticiens cherchent à rendre compte de ce type d'oppression, à travers le spectacle *Insérer s'insérer* de la compagnie T'OP et *Les impactés*²⁵ de la compagnie NAJE.

Insérer s'insérer

Le spectacle *Insérer s'insérer* a été élaboré avec la participation de nombreuses associations, préparé à partir de plusieurs ateliers et sessions de travail. Pièce créée avec des chômeurs pris dans des parcours d'insertion ainsi qu'avec des travailleurs sociaux chargés de l'insertion, elle met en scène l'histoire de Solange qui est sans emploi et sans formation. Alors qu'elle est humiliée dans ses démarches auprès de différents organismes, on la voit reprendre confiance en elle au sein d'une Entreprise d'Insertion (« Ressort ») qui lui propose d'abord des chantiers bénévoles, puis un contrat d'insertion. Martin, son Référent Généraliste de Parcours (RGP), voudrait faire renouveler son contrat. Mais la direction de l'entreprise de réinsertion est aux prises avec la mairie qui change les clauses sociales des emplois aidés pour être en accord avec les lois de libre concurrence édictées par Bruxelles. « Ressort » perd alors un marché public important et tous les contrats d'insertion ne peuvent être renouvelés. Le directeur de « Ressort » se retrouve à devoir faire un choix parmi les employés et se demande selon quels critères cette sélection pourrait se faire. Doit-il garder les plus efficaces, ceux qui en ont le plus besoin, ceux qui nourriront les statistiques de réinsertion ?

Dans cette pièce, l'opprimée est bien entendu le personnage de Solange, mais T'OP choisit de permettre le remplacement d'autres personnages que l'opprimé : la travailleuse en insertion ou le RGP. Ces deux personnes sont les plus en aval de la chaîne de domination (sur laquelle on trouve en amont les lois de libre concurrence édictées par l'Union européenne). Elle montre aussi comment Martin, qui aide Solange dans ses recherches, fait partie de cette chaîne. Même si la travailleuse en insertion ne peut pas se confronter à l'UE, cette pièce a le mérite de

²⁴ Ce travail peut se faire sur quelques jours et finir sur la présentation d'un TF. Il peut aussi durer une semaine ou parfois s'étaler sur une année et être composé de plusieurs périodes de travail.

²⁵ http://www.dailymotion.com/video/xn76ed_les-impactes-premiere-partie_fun

présenter cette chaîne en donnant une vision plus globale des échelles du système d'oppression. Quand une spect'actrice vient remplacer Solange et s'adresse au directeur de « Ressort », elle sait que celui-ci pense d'abord à sauver son poste. D'une certaine manière, cette pièce incite à ne plus voir les personnages antagonistes comme ayant simplement des contraintes venant de leurs hiérarchies, mais comme des personnages faisant pleinement partie de la chaîne de domination. De la même manière, quand un spect'acteur vient remplacer le RGP pour s'adresser à la maire, il sait que ce personnage incarne aussi l'idéologie de la libre concurrence et qu'il n'est pas seulement un représentant élu. Pour affronter ce personnage antagoniste, il devra aussi affronter l'idéologie de la libre concurrence. Car durant les interventions où un spect'acteur s'adresse à la maire et réussit à la mettre en difficulté dans son argumentation, celle-ci invoque les directives Européennes.

Les impactés

Spectacle créé à la demande du comité d'entreprise de France Télécom d'Ile-de-France²⁶, *Les impactés*²⁷ a été créé sur la base d'une centaine d'entretiens de salariés de cette entreprise. La pièce raconte le tournant managérial qu'a connu cette entreprise publique ainsi que son impact sur les salariés. Elle relate comment s'orchestrent les suppressions d'emploi, les restructurations de services, l'atomisation des solidarités²⁸ en interrogeant le rôle des syndicats. Ce spectacle s'adresse à un public composé essentiellement de salariés de France Télécom dont une partie est syndiquée. Les personnages oppresseurs sont le nouveau PDG de l'entreprise, accompagné d'un conseiller (représentant les actionnaires) qui inspire celui-là dans les démarches qu'il peut entreprendre pour la restructuration. Dans une scène, on voit ces deux personnages « cuisiner » un manager responsable des techniciens, lui-même opprimé par sa direction qui lui rappelle qu'il n'est pas indispensable. Dans la scène suivante, notre opprimé, qui a la charge de faire passer les réformes, se transforme en parfait oppresseur face à son équipe. Cette situation révèle cette diffraction des rapports de domination où le manager opprimé, dans une « médiation stratégique »²⁹, décide de transmettre l'oppression à ses subordonnés. « À chaque échelon, le désir de conserver l'avantage de sa position n'est satisfait qu'au prix d'un effort supplémentaire réclamé par l'échelon supérieur. »³⁰ On assiste

²⁶ À l'initiation d'élus et militants SUD et CGT.

²⁷ Voir le « Reportage sur le spectacle “Les impactés” », *Dailymotion*, http://www.dailymotion.com/video/xk3u3p_reportage-sur-le-spectacle-les-impactes_creation.

²⁸ Cette pièce a été jouée en 2007 au moment où éclate la vague de suicide dans l'entreprise.

²⁹ Stratégie qui vise à allonger le nombre d'intermédiaires entre le sujet et l'objet désiré où chaque intermédiaire participant y trouvera un avantage ou une contrepartie.

³⁰ F. LORDON, *Capitalisme, désir et servitude...*, op. cit., p. 43.

à la mise en place de cette chaîne descendante d'instrumentalisation qui passe par la DRH, par un manager des équipes et un autre qui gère les techniciens.



Figure 7 : Annonce de la nouvelle politique de l'entreprise

Qu'est-ce que le TF peut bien proposer contre une situation équivoque de ce type ?

Le moment du forum vise notamment à interroger la participation passive des salariés dans cette réorganisation. Pour Pierre Lénel ce spectacle permet d'échafauder des pistes pour sortir de cette passivité :

Les interventions portaient ainsi sur la nécessité d'organiser la parole des salariés : prendre la parole, sur le lieu de travail, sur le travail (les conditions du travail, d'un travail bien fait) ; prendre la parole au nom du travail (bien fait). Il ne s'agit pas nécessairement d'une parole de revendication (sur les horaires ou les salaires), mais d'une parole qui dit le travail, le rapport subjectif entretenu avec le travail. Ces expressions visaient à sortir de la logique gestionnaire qui est la logique actuelle du management afin de revenir à la logique du travail, de l'activité réelle des salariés. Loin de formuler des propositions angéliques, bon nombre d'interventions soulignaient les limites de la parole pour inverser par elle-même le sens dans les transformations que subit le travail.³¹

À travers l'exemple de ces deux TF, on voit que la dichotomie oppresseur/opprimé qui correspond mal à une réalité devenue plus complexe, n'est pas indépassable et peut donner lieu à une théâtralisation propre aux méthodes du TO.

Si nous venons de présenter les trois figures de l'oppression les plus traitées, il faut aussi remarquer que celles-ci peuvent se croiser dans la même pièce en prenant en compte l'imbrication des rapports de domination. Par exemple, même si la représentation *C'est pas*

³¹ P. LÉNEL, « Théâtre de l'opprimé et intervention sociale »..., *op. cit.*

rose traite principalement des discriminations faites aux femmes – qui est l’angle d’attaque de Féminisme enjeux –, Murielle rappelle que cette pièce traite de l’imbrication des rapports de domination en abordant les discriminations genrées, touchant particulièrement les travailleuses migrantes et les personnes issues de l’immigration qui se retrouvent souvent en bas de l’échelle sociale. Les trois principales figures de l’oppression s’imbriquent ici dans une seule et même pièce.

En effet, on ne peut aborder ces figures de manière additionnelle. Elles sont consubstantielles, car elles ne peuvent pas être séquencées, et elles sont coextensives puisqu’elles se produisent et se reproduisent mutuellement³². Appréhender de manière croisée ces figures reste souvent difficile et c’est à notre sens une des forces du passage par la scène que de matérialiser cette complexité³³ dans une histoire en laissant aux spectateurs la possibilité de penser ces enchevêtrements. Cette complexité déborde d’ailleurs les trois principales figures que nous venons de présenter. Dans d’autres représentations, l’imbrication des rapports de domination se combine aussi avec des oppressions qui s’insèrent en partie à ces trois figures.

Les autres oppressions : les stigmates

Nous employons ici le terme de stigmaté dans son acception goffmannienne³⁴, comme construction sociale d’attribut qui jette un discrédit profond sur la personne porteuse. Ces stigmates peuvent être visibles ou invisibles comme c’est par exemple le cas des personnes porteuses du VIH.

Le VIH

En 2009, nous avons assisté à une représentation de TF au Centre du Théâtre de l’Opprimé de Paris, intitulé *Croisons nos regards, VIH emploi*. Cette représentation a été construite par le CTO Paris, des chefs d’entreprises du Centre des jeunes dirigeants de Marseille (CJD, Bouches-du-Rhône) avec des séropositifs de l’association Tipi de Marseille³⁵ et Sidaction. La pièce est jouée par des dirigeants d’entreprises et des séropositifs du Tipi. Elle raconte le parcours de séropositifs durant les entretiens d’embauche, les difficultés qu’ils ont à cacher

³² Voir Danièle KERGOAT, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », in *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 111-126.

³³ Pour arriver à représenter cette complexité, des techniques comme *l’image multiple de l’oppression* sont utilisées en atelier. Voir A. BOAL, *Stop ! c’est magique...*, op. cit., p. 68.

³⁴ Erving GOFFMAN, *Stigmaté*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

³⁵ Association qui s’adresse à toutes personnes concernées par le VIH et/ou VHC et les personnes usagères de drogue.

leur maladie dans le monde du travail. Elle montre enfin la réaction des patrons lorsqu'ils apprennent de quoi souffre le postulant. Cette représentation est à la base montée pour être présentée à des chefs d'entreprise proche du CJD dans différentes villes de France.

« Il ne s'agit pas de trouver la bonne solution, mais de faire réfléchir les chefs d'entreprise sur leurs réactions », explique Éric Perret³⁶

À première vue, le dispositif semble assez étrange. Des chefs d'entreprises vont assister à une représentation où des séropositifs se trouvent face à des personnages antagonistes³⁷ (des recruteurs) qui leur ferment rapidement les portes. Dans un second temps, durant le forum, ils vont aller sur scène remplacer le protagoniste séropositif pour montrer comment faire pour mieux réussir un entretien d'embauche. Étrange théâtre qui présente une oppression à un public qui possède les caractéristiques sociales des personnages antagoniques de la pièce pour que ce public vienne donner l'exemple sur scène. Était-on ici dans la même optique que Paulo Freire qui pensait que les opprimés devaient « se libérer eux-mêmes et libérer leurs oppresseurs »³⁸ ?

À Paris, lors de la représentation, la salle n'est pas constituée que de chefs d'entreprise. Elle se compose principalement de personnes atteintes du VIH. La pièce finie, les interventions se sont enchaînées dans une effervescence impressionnante, se répondant et se complétant les unes et les autres ; chacune d'elles apportant des connaissances pratiques et juridiques à l'ensemble de la salle. Une personne s'est levée pour critiquer le personnage du recruteur qui ne correspondait pas à ceux qu'il avait rencontré dans la réalité. Le joker lui demande alors pourquoi. « Je me suis retrouvé dans cette situation et ils mettent en place des mécanismes qui sont pires que ça, plus pervers ». Le remplacement de l'oppresseur est souvent assimilé à une hérésie dans le TO, dans ce genre de cas, il est reconnu comme une situation qui va permettre d'améliorer, d'approfondir et rendre collective l'analyse de l'oppression. Cette personne est alors montée sur scène pour remplacer l'oppresseur afin que les autres spect'acteurs puissent venir s'exercer devant cette nouvelle représentation de la réalité – plus dur mais plus proche des mécanismes d'oppressions qu'une personne atteinte du VIH peut vivre. Si cette pièce traite assurément du travail et des discriminations du monde du travail, l'origine de l'oppression

³⁶ « Le théâtre pour aider les séropositifs en entreprise », *La Croix*, 11/5/2009

³⁷ L'équipe du CTO n'emploie plus le vocabulaire opprimé/oppresseur.

³⁸ P. FREIRE, *Pédagogie des opprimés...*, op. cit., p. 21.

n'est pas raciste, sexiste ou classiste. Elle est liée à une pathologie stigmatisée³⁹ dans notre société. On retrouve le même phénomène avec le handicap.

Le handicap

Les handicapés qui ont recours au TO l'utilisent surtout en atelier. Mais ils peuvent aussi le faire pour mettre sur la place publique l'inégalité d'accès à certains services ou les discriminations dont ils sont victimes dans l'institution scolaire ou en entreprise. Mais cela ne s'arrête pas là. Jean-François a travaillé avec un groupe de sourds (avec l'aide d'un interprète pour instaurer le dialogue entre les jokers et le groupe) :

Ce groupe, très militant, voulait dénoncer l'injonction qui leur était faite « d'apprendre à parler ». Pourquoi devrions-nous apprendre à parler, après tout, les « parlants » pourraient, eux, apprendre le langage des signes !⁴⁰

On voit ici qu'il ne s'agit pas seulement d'une discrimination, mais d'un rejet de l'injonction à apprendre une langue, à chercher à la prononcer (ce qui est très complexe pour les « sourds et muets »). Ce groupe souhaitait travailler sur la manière dont la société cherche à prendre en charge leur altérité sans se soucier de leur avis. La pièce créée ne prit pas la forme attendue par l'institution commanditaire, elle renvoyait plutôt le message suivant : « Vous nous traitez comme des colonisés, à qui on impose d'apprendre la langue des colonisateurs, les colons, eux non plus, n'apprenaient pas la langue des peuples colonisés... »⁴¹

Une fois de plus ici, la figure de l'oppression n'est ni raciste, ni sexiste, ni classiste. Mais une fois théâtralisée, elle n'en possède pas moins une dimension xénologique par le fait de chercher à repenser les rapports entre le groupe et la société ; ce qui est aussi une des caractéristiques des pièces qui traitent d'oppressions racistes ou sexistes.

Le bouc émissaire

Dernière figure de l'oppression qui ne rentre pas dans les catégories, le bouc émissaire⁴² est une thématique que les praticiens rencontrent particulièrement lorsqu'ils interviennent dans

³⁹ Notons tout de même que ce stigmate trouve malgré tout des origines sexistes dans l'association qui est faite entre séropositivité et homosexualité.

⁴⁰ Correspondance courriel avec Jean-François, 8 avril 2014.

⁴¹ Correspondance courriel avec Jean-François, 8 avril 2014.

⁴² Le bouc émissaire est à la fois en dehors des figures que nous venons d'énoncer, mais d'une certaine manière, il les englobe toutes ; puisque toutes les mises en scènes du TO se centrent sur un personnage qui va être opprimé, persécuté par un ensemble de personnages antagonistes.

les établissements scolaires. L'opprimé peut ici être un homme ou une femme, un handicapé, un noir, un pauvre, un fils de riche, etc. C'est une personne qui possède des « signes victimaires »⁴³, faisant de lui la proie d'une classe, d'un groupe ou d'un établissement.

La plupart des représentations de théâtre de l'opprimé établissent un lien entre un opprimé et un système d'oppression qui révèle souvent le pouvoir d'un groupe sur un autre. Dans ce cas précis, le système d'oppression ne vient pas appuyer le pouvoir d'un groupe sur un autre, mais le pouvoir du groupe sur un individu (qui réaffirme par cet acte oppressif sa cohésion). Ici, l'oppression n'est pas verticale, elle s'opère entre « égaux » de manière horizontale.

Certains praticiens se sentent mal à l'aise avec ces thématiques, car elles ouvrent une voie pour une pratique tournée vers la gestion de conflits. On retrouve les mêmes questionnements lorsque des praticiens utilisent le TO pour le règlement de conflits entre groupes « égaux » (sans domination statutaire).

Un jour, j'ai eu une expérience ahurissante. Je jokais complètement en dehors des règles, car je faisais face à une foule hostile composée de deux parties en conflit. J'ai inventé quelque chose qui n'a pas vraiment de nom, mais cela a fonctionné. Le dialogue a été restauré, l'hostilité a pris fin et même le racisme disparaissait de la salle. Mais le verdict des experts a été « ce n'est pas du TO ». J'étais donc devenu un mauvais joker, mais couronné de succès, car j'avais atteint mes objectifs.⁴⁴

Ce genre d'expérience peut se produire lors d'interventions dans un quartier où deux communautés sont en conflit. L'une ne peut pas être considérée plus que l'autre comme opprimée et les deux font de bons oppresseurs. Le TO ainsi utilisé devient un outil de médiation culturelle.

Dans les cas que nous venons d'évoquer (maladie telle que le VIH, handicap, bouc émissaire), la figure de l'oppression s'apparente à la figure du stigmaté où la personne est « exposée à l'injure et au discrédit »⁴⁵. Mais il est d'autres cas où la figure de l'oppression est plus dure à déterminer ; elle est presque parfois inexistante.

⁴³ « Le coupable est tellement consubstantiel à sa faute qu'on ne peut dissocier celle-ci de celui-là. Cette faute apparaît comme une espèce d'essence fantastique, un attribut ontologique » René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 57.

⁴⁴ « And then one day I had a mind-boggling experience. I joked completely out of the box, because I was faced with a hostile crowd made up of two conflicting parties. I invented something that didn't really have a name but it worked. Dialogue was restored, hostility ended and even racism disappeared from the room. But the expert verdict was "this is not TO". So I was a bad joker now but still successful. I achieved my goals. » (*Joker Fatigue - How Do We Stay Alive?* By Ronald Matthijssen The Hague, 8 December 2013.)

⁴⁵ E. GOFFMAN, *Stigmaté...*, op. cit., p. 158.

6.2 *Quand il n'y a pas d'opprimé*

Les problématiques écologiques

Les groupes qui pratiquent le TO sont en général plus proches des idées politiques de gauche. Dans cette optique, des groupes cherchent à inclure des problématiques écologiques dans leur pratique. Cela peut donner lieu à des représentations qui cherchent à développer une gestion démocratique de l'eau par un retour à des régies publiques⁴⁶ ou à des pièces mettant en scène un conflit autour de projet d'aménagement sur un bassin versant⁴⁷. Dans d'autres cas, le TF peut aussi devenir un outil de prospective⁴⁸ ou d'éducation à l'environnement⁴⁹. Dans les mises en scène de ce type, il est parfois complexe d'analyser ou même d'identifier un personnage qui se rapproche d'un opprimé, car la problématique environnementale est souvent traitée sous l'angle de la défense de la nature. Aussi louable que soit cet objectif, il pose le problème d'une dramaturgie qui met en scène un protagoniste qui se veut responsable et non plus un opprimé aux prises avec un système.

Nous avons participé à un programme de recherche de l'ADEME sur les déchets dans lequel un TF était proposé comme outil d'analyse des pratiques et comme « valorisation » de la recherche. Le spectacle traitait de l'encombrement des foyers et de la surabondance d'objets accumulés (consommation d'un côté et problème des déchets de l'autre). Dans ce TF, le protagoniste était un personnage tourné vers les alternatives à la consommation et au gaspillage. Difficile de voir un opprimé dans ce personnage qui, durant les deux saynètes, tente de convaincre des membres de sa famille que leurs pratiques de consommation ne sont pas responsables. L'absence d'opprimé sur scène pose évidemment des problèmes au moment du forum, car les individus du public peuvent ne pas s'identifier au protagoniste⁵⁰.

⁴⁶ C'est ce que fait la compagnie T'OP dans le TF *DémEAUcratie*, en cherchant comment lutter contre la suprématie des régies privées détenues par des grands groupes.

⁴⁷ Voir le travail de la compagnie *Les échomédiens*. <http://echomediens.free.fr/>

⁴⁸ Stephen GREER, « Collaborative Performance and Asynchronous Action: World without Oil's Fragmented Forum », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 7-1, 2011, p. 61-76.

⁴⁹ Nora RÄTHZEL et David UZZELL, « Transformative environmental education : a collective rehearsal for reality », *Environmental Education Research*, 15-3, juin 2009, p. 263-277.

⁵⁰ Certaines personnes ont d'ailleurs ouvertement annoncé s'identifier aux personnages sensé être les antagonistes.

Cet exemple⁵¹ est particulièrement intéressant pour comprendre le rôle de l'opprimé dans la dramaturgie du TO et son impact sur le forum. Car en l'absence d'opprimé auquel le public peut s'identifier, les interventions des spect'acteurs changent totalement de nature. Nous avons pu constater que ces interventions se faisaient pour une grande part directement de la salle et non pas sur la scène en prenant la place du protagoniste. Pourquoi aller remplacer un personnage auquel on ne s'identifie pas vraiment ? Ou pourquoi aller affronter un personnage avec qui l'on peut simplement discuter ?

Si dans le TF on s'identifie⁵² normalement au protagoniste, dans cette représentation, le public s'identifiait aux différents personnages et à leurs comportements en matière de consommation. La construction de la scène ne s'est pas faite à partir de l'étude des rapports entre différents agents, mais s'est appuyée sur des types d'usages d'objets. De ce fait, les interventions des spectateurs restent souvent analytiques en se focalisant principalement sur les relations entre les personnages et leurs problèmes de communication. Le moment du Forum tourne vite à la discussion dans la salle en laissant l'histoire qui vient de se dérouler sur scène de côté. Le théâtre se réduit alors à introduire un débat, sans que la théâtralisation permette d'alimenter et de sublimer le débat.

L'opprimé de personne

On trouve aussi des TF qui mettent en scène un opprimé, mais qui « omettent » de le relier à un oppresseur. C'est dans ce type de cas que l'antagoniste n'est plus l'agent d'un système, mais permet seulement de *rendre claires* les volontés du protagoniste (et des spect'acteurs qui vont venir prendre sa place).

C'est ce que nous avons observé dans un forum qui traitait des douleurs chroniques. La pièce raconte l'histoire d'un homme souffrant de douleur chronique au dos et ses interactions avec différentes personnes de son entourage qui n'entendent pas sa souffrance. Le protagoniste est forcé de renoncer à avoir une activité normale tant dans le travail que dans ses loisirs. Lorsque le joker prend la parole et s'adresse au public pour lui demander son avis, les commentaires sont éloquents : tous analysent l'incompréhension des antagonistes (qui sont par ailleurs les amis de l'incompris). Le forum va donc consister à chercher des solutions pour que le

⁵¹ Nous renvoyons au rapport de ce projet pour une étude détaillée de cette expérience : Michelle DOBRÉ, *Traitement social de l'encombrement : prévention et réduction des déchets dans les styles de vie alternatifs*, ADEME, 2014.

⁵² L'identification est un processus complexe que j'ai cherché à appréhender en utilisant le concept de projection. Voir chap. *Les projections dans la représentation*, page 170.

protagoniste puisse partager sa souffrance et la faire comprendre. Difficile de voir quel système se cache derrière ce personnage contraint de souffrir en silence. Pourtant plusieurs éléments de la pièce laissent entendre que des discriminations existent envers les personnes atteintes de douleurs chroniques, mais la compagnie a décidé, sans les passer sous silence, de ne pas les montrer. Ce personnage en souffrance aurait pu être un opprimé puisque, entre deux scènes, on apprend qu'il se fait renvoyer de son travail à cause de son mal de dos qui l'empêche d'effectuer les mêmes tâches que par le passé. On obtient aussi quelques renseignements sur la prise en charge par le système médical qui ne semble pas prendre en compte cette pathologie à laquelle il ne comprend rien. Ces épisodes sont seulement énoncés et ne suffisent pas à rendre compte de ces problèmes dans la vie du protagoniste. Comment alors les spect'acteurs peuvent-ils s'en emparer si la pièce se réduit à un problème d'écoute confiné dans la sphère privée relationnelle ?

Durant le forum, nous avons vu des spect'acteurs intervenir, car ils souffraient de problèmes analogues, mais leurs interventions se cantonnaient à chercher comment faire comprendre aux autres personnages le calvaire qu'ils traversaient. Et comme on ne possédait pas assez d'éléments sur la vie du protagoniste, les intervenants avaient tendance à intervenir non pas en incarnant le personnage, mais en parlant pour eux-mêmes et à partir de leur expérience.

Dans ce genre de TF, les spectateurs réunis autour du protagoniste ne peuvent pas collectiviser son expérience afin de l'améliorer, mais seulement partager le sentiment de ne pas être compris. Les participants ont pu partager leurs épreuves personnelles, cela sans voir de nouveaux horizons se dessiner, à défaut de les avoir mises en lien avec une structure ou un système social commun. Quand la pratique du TF est mise en place avec ces modalités, elle intègre parfaitement le virage thérapeutique, en créant un espace aux visées palliatives où l'expression de la souffrance individuelle est une fin en soi.

Les pièces où l'on ne peut identifier l'opprimé au cœur d'un système sont révélatrices d'une transformation presque totale de la dramaturgie du TO où seule la technique est conservée. La forme de théâtralisation esquive l'idée d'oppression en évinçant le système qui l'entoure, ce qui empêche alors de penser les rapports de pouvoir et de domination qui se jouent entre l'un et l'autre.

Nous avons cherché à montrer comment était représentée (au sens de *figurer par la conscience*) l'oppression en rapport avec son environnement en dégagant les principales figures mises en scène. Qu'il s'agisse des oppressions sexistes, racistes, de classe ou stigmatisantes, il s'agit toujours de dénoncer un rapport non égalitaire, hiérarchique.

Il reste maintenant à comprendre comment est traité ce rapport aux autres, ces rapports de pouvoir, ce lien à l'oppression et au système. Pour éclairer ce point, nous chercherons à comprendre comment la théâtralisation d'une figure de l'oppression propose des manières d'agir sur cette dernière.

6.3 *Formes idéales typiques de théâtralité*

Le Théâtre de l'opprimé cherche à donner au réel une forme théâtrale pour que des spect'acteurs s'emparent de cette théâtralisation du social, afin de changer le social lui-même en retour. Comme nous l'avons vu, l'éventail des oppressions traitées lors de TF peut prendre différentes figures. Selon le thème et la manière d'aborder le problème posé, la dramaturgie d'un TF va prendre des formes distinctes. Ces formes de théâtralité ne cherchent pas à répondre aux mêmes difficultés et ne combinent pas les mêmes objectifs, surtout lorsqu'on prend en compte la multiplicité des publics. Après plusieurs années de pratique auprès de groupes de nature éclectique, Boal en vient à distinguer *trois formes* de TF :

La première, la plus utilisée, est celle qui répète une action qui sera effectivement réalisée prochainement, par exemple la préparation d'une grève pour le lendemain. Dans ce cas, le forum est une répétition pour la réalité. La deuxième est celle qu'on surnommerait « forum préventif » : ce ne sera pas nécessairement le lendemain et il n'y a pas de date arrêtée, mais c'est quelque chose qui peut survenir dans le futur ; par exemple, dans la majorité des pays, l'agression sexuelle contre les femmes dans les transports publics, les bars, etc. La troisième forme de théâtre-forum est celle que nous appellerons « réflexive », comme lorsque hommes et femmes, professeurs et élèves, pères et fils, etc. s'unissent pour analyser, réfléchir sur les relations respectives.⁵³

Si nous avons pu observer des formes similaires de théâtralité dans divers groupes, il nous semble nécessaire d'affiner quelque peu cette typologie. Tout d'abord, parce que sa première forme ne porte pas de nom. Ensuite, ce que Boal nomme « préventif » répond souvent à des problèmes déjà existants, où il n'est plus temps d'agir de manière préventive, mais où il faut trouver les moyens de se prémunir contre ces problèmes⁵⁴. Enfin, l'idée de prévention nous semble largement recouvrir la troisième forme qu'il nomme « réflexive ». Avoir une réflexion

⁵³ A. BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs...*, op. cit., p. 281.

⁵⁴ Les pièces qui traitent des agressions sexistes, que nous avons pu observer, sont basées sur un travail en atelier où la fiction théâtrale est construite à partir du vécu des participantes. Il semble que la forme de théâtralisation utilisée dans ces cas cherche plus à trouver comment se prémunir (comment se protéger d'un danger) qu'à prévenir (qu'à mettre en garde).

sur les relations professeurs/élèves ou père/fils permet de prévenir des dégradations des rapports sociaux.

Pour affiner cette typologie, il nous semble important de la reformuler en forme idéale typique⁵⁵, car chaque type de forme n'existe pas de manière pure. Le but de cette construction est donc – *via* une exagération conceptuelle – de clarifier la nébuleuse des raisons qui amènent un groupe à adopter telle forme de théâtralité plutôt qu'une autre.

Chaque TF vise à déclencher une **réaction** de la part du public. Cette réaction va être influencée par la forme donnée à la représentation. La forme de théâtralité est édictée par la relation que l'opprimé va chercher à instaurer avec l'opresseur pour essayer de changer le rapport qu'ils entretiennent. C'est dans ce rapport que les spect'acteurs pourront s'insérer, en le réorientant, en l'apaisant ou en l'exacerbant...

Quelles formes pour quel objectif

Lorsqu'on s'intéresse à la relation que l'opprimé (acteur ou spect'acteur le remplaçant) cherche à mettre en place, on en arrive à distinguer les trois formes idéales typiques de théâtralité suivante :

- **Une théâtralité offensive** : dans laquelle il y aura un objectif précis auquel l'opprimé et le groupe qu'il incarne souhaitent accéder. Les scènes constitueront un entraînement pour atteindre ce but. Cette théâtralité constitue la répétition par *mimêsis* (par reprise créative) d'une action à venir.
- **Une théâtralité défensive** : dans laquelle l'opprimé cherchera les mécanismes de défense contre une forme d'oppression. Cette théâtralité se concentre particulièrement sur des oppressions qui peuvent être vécues quotidiennement (comme le sexisme ou le racisme...) et sur les moyens de s'en prémunir.
- **Une théâtralité réflexive** : dans laquelle il n'y a pas un but précis à atteindre, mais une réflexion à organiser. Cette théâtralité permet d'établir une grille d'analyse des problèmes vécus par un groupe. Ces problèmes peuvent se situer à l'intérieur d'une collectivité et être par exemple liés au fait que différentes catégories cohabitent en son

⁵⁵ « On obtient un idéaltype en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène. » In Max WEBER, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, p. 172-3.

sein en ayant des intérêts divergents. Ils peuvent aussi se situer à l'extérieur. La théâtralité réflexive aidera alors à penser l'altérité ou à se repositionner dans son rapport avec un autre groupe.

Même si les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé ne nomment pas ainsi leur manière de procéder, on retrouve ces différentes orientations dans leurs discours. Pour certains, il sert plus « à réagir », pour d'autres « à résister » ou « à réfléchir à »⁵⁶.

En fonction des milieux où les praticiens de théâtre de l'opprimé agissent, une de ces formes est prééminente sur les autres. La forme offensive ou défensive est plus utilisée dans les milieux activistes, alors que la forme réflexive se retrouve plus souvent en institution (milieu de la santé, de l'éducation, du travail social, etc.), notamment pour découvrir des oppressions cachées et réfléchir à leurs causes. Toujours présentes dans une représentation de théâtre de l'opprimé, ces trois formes de théâtralité se subordonnent au gré des volontés des praticiens et durant le forum lors des interventions.

Ces changements de forme peuvent s'opérer rapidement dans le forum, car l'intervention d'un spect'acteur oblige le ou les personnages antagonistes à réagir, en altérant le rapport entre ces personnages. Pendant la représentation, le protagoniste peut adopter une attitude défensive contre une oppression. Mais durant le forum qui suit, si les échanges entre la salle et la scène commencent à élaborer des solutions et à développer une compréhension des fondements de cette oppression, la forme de théâtralité peut devenir plus offensive si un angle d'attaque a été retenu. Pour se défendre d'une oppression, les solutions élaborées peuvent être d'attaquer l'opresseur.

Rappelons encore qu'il ne s'agit que d'une construction idéaltypique, et comme le précise Weber :

L'idéaltype est un tableau de pensées, il n'est pas la réalité historique ni surtout la réalité « authentique », il sert encore moins de schéma dans lequel on pourrait ordonner la réalité à titre d'exemplaire. Il n'a d'autre signification que d'un concept limite [Grenzbergriff] purement idéale, auquel on mesure [messen] la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants, et avec lequel on la compare. Ces concepts sont des images [Gebilde] dans lesquelles nous construisons des relations, en utilisant la catégorie de possibilité objective, que notre imagination formée et orientée d'après la réalité juge comme adéquate.⁵⁷

⁵⁶ On peut constater que les verbes utilisés (construits par agglutination du préfixe *re*) pour définir les visées de l'action théâtrale marquent le caractère introspectif de l'action qui cherche à prendre du recul et à offrir un nouveau regard sur le cours des choses.

⁵⁷ M. WEBER, *Essais sur la théorie de la science...*, op. cit., p. 176.

Pour illustrer comment ces formes idéales typiques se donnent à voir et sont pratiquées, nous prendrons l'exemple d'un TF de la compagnie T'OP nommé *Les invisibles* qui parle de problématiques inhérentes aux luttes des sans-papiers.

L'exemple de la pièce *Les invisibles*

Depuis les années 1990, plusieurs collectifs de sans-papiers essayent de « conquérir l'espace médiaticopolitique »⁵⁸ afin de transformer l'identité qu'on leur a assignée. Parmi ces collectifs, le CSP 59⁵⁹ a, depuis 2008, entamé un partenariat avec la compagnie T'OP.

Pour les sans-papiers et leurs soutiens⁶⁰, l'utilisation du théâtre de l'opprimé, que ce soit sous forme d'ateliers théâtraux ou de TF, offre un outil supplémentaire dans un processus de reconnaissance de leur identité. En effet, Charles Taylor a montré comment « notre identité est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence, ou encore par la mauvaise perception qu'en ont les autres : une personne ou un groupe de personnes peuvent subir un dommage ou une déformation réelle si les gens ou la société qui les entourent leur renvoient une image limitée, avilissante ou méprisable d'eux-mêmes. »⁶¹

Le travail mené par T'OP avec le CSP 59 vise précisément à expérimenter cette lutte pour la reconnaissance à l'aide du TO. L'objectif final est bien l'obtention de papiers et d'une place dans la société, mais l'action qui consiste à mobiliser le TO permet de travailler l'objectif intermédiaire de reconnaissance qui puisse rendre visible le vécu des sans-papiers.

Du vécu à la théâtralisation d'une représentation

Le forum *Les invisibles* fait suite à plusieurs ateliers et créations de TF joués par les sans-papiers à une quinzaine de reprises. Ce travail s'est déroulé sur dix-huit mois, entre 2008 et 2009. Élaborés avec la participation de nombreuses associations (groupes de migrants, sans-papiers et leurs soutiens, fédérations et associations engagées dans des actions citoyennes), les

⁵⁸ Thierry BLIN, « L'invention des sans-papiers. », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 125-2, 28 novembre 2008, p. 241-261.

⁵⁹ Said BOUAMAMA (éd.), *Les luttes du comité des sans-papiers 59 : analyse de sa littérature militante. Tome 1 : 1996-2000*, Roubaix, Darna Éditions, 2010 ; Said BOUAMAMA (éd.), *Les luttes du comité des sans-papiers 59 : analyse de sa littérature militante. Tome 2 : 2001-2005*, Roubaix, Darna Éditions, 2010.

⁶⁰ Dénomination employée pour décrire les individus qui agissent en solidarité avec les sans-papiers.

⁶¹ Charles TAYLOR, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Paris, Aubier, 1994, p. 41.

ateliers animés par deux comédiens soulèvent des thématiques différentes, mais toutes liées à l'emploi et à l'immigration. Les jeux et les exercices de la méthode du théâtre de l'opprimé ont permis la création de récits, qui ont donné lieu à des improvisations permettant d'aboutir à la création de TF éphémères et à la mise en scène des épreuves vécues et des tentatives de résistances de ces groupes. Dans un premier temps, les différentes créations ont été présentées aux divers groupes ayant participé aux ateliers, pour élargir le dialogue et initier de nouvelles réflexions.

Afin d'inscrire ce travail dans la durée, de pérenniser et de diffuser plus largement ces réflexions, les membres de T'OP ont souhaité effectuer une synthèse de ces travaux en créant un TF qui est ainsi entré dans le « répertoire » de la compagnie.

L'histoire d'un des sans-papiers présents lors des ateliers, reconnue comme représentative des oppressions que vivait le reste du groupe, a été retenue pour construire ce spectacle. Cette histoire, complétée par d'autres récits, pouvait rentrer en résonance avec ceux présentés par les soutiens⁶². Le travail de théâtralisation sur *Les invisibles* a donc consisté à faire entrer en concordance différents récits abordés en atelier avec l'histoire d'un sans-papiers.

Cette pièce commence par une manifestation de soutien aux sans-papiers. Ce type de manifestation a lieu tous les mercredis sur la place de la République à Lille. La scène suivante montre deux policiers poursuivant un sans-papiers nommé Choukri, qui réussit à leur échapper avec perte et fracas. Lors de sa fuite, Choukri va se casser le bras. Le lendemain, on le retrouve sur son lieu de travail avec le bras en écharpe. Choukri est embauché « au noir » dans un restaurant, par une patronne qui ne l'a pas payé depuis six semaines. Une discussion commence avec deux collègues de travail sur les horaires et les heures non payées. L'un des collègues, également sans-papiers, est très inquiet à l'idée de se plaindre de la situation qu'ils subissent, de peur d'aggraver les choses. Lorsque la patronne arrive, Choukri tente d'entamer le dialogue avec elle. La discussion porte sur les heures non payées et sur les différences de traitement entre les employés du restaurant. Mais ces tentatives de dialogue restent vaines. Deux clients se trouvent dans la salle du restaurant, dont un personnage appelé Jean-Marc qui défend la cause des sans-papiers. Il participe régulièrement aux manifestations de soutien et c'est lui qui a aidé Choukri à trouver cet emploi. Le conflit qui se déroule dans la cuisine va déborder jusqu'à la salle, quand Jean-Marc essaiera de s'introduire dans le débat. Les idées de

⁶² Les soutiens sont des individus d'origines diverses. Beaucoup sont issus de syndicats (principalement de la CGT et de SUD) ou appartiennent à de multiples associations ; certains sont d'anciens sans-papiers régularisés ; d'autres se sont retrouvés à côtoyer des sans-papiers et ont souhaité militer en leur faveur.

réactions qui commencent à être échafaudées sont très vite abandonnées, car la patronne menace de « licencier » ces employés, à la première insubordination.

Dans la représentation *Les invisibles*, les formes de théâtralité se suivent et s'entremêlent. Nous assistons tout d'abord aux réactions du personnage de Choukri qui prend position contre la patronne concernant les heures supplémentaires qui lui sont imposées. Les discussions entre Choukri et ses collègues touchent aux difficultés d'avoir la même analyse d'une situation au sein d'une équipe professionnelle avec des statuts distincts (certains ayant des papiers et un contrat, d'autres non). Les heurts de la cuisine vont arriver jusqu'à la salle quand le personnage de Jean-Marc prendra la défense de l'opprimé, en amenant les autres clients à devoir se positionner face à cet esclandre. À travers ces conflits, les personnages de Choukri et Jean-Marc doivent veiller à ce que la situation ne dégénère pas, pour éviter l'intervention de la police ou d'un contrôle qui mènerait Choukri au commissariat, et sans doute dans un « charter ».

Dans cette pièce qui traite de l'oppression des sans-papiers, on retrouve bien les trois formes de théâtralité dont pourront s'emparer les spect'acteurs à travers leurs interventions : la forme *offensive*, qui appelle une réaction face au problème du travail au noir (qui est maintenant nommé le travail « dissimulé »⁶³ pour souligner la responsabilité de l'employeur) et de la condition de sans-papiers ; la forme *défensive*, qui interroge sur les moyens de se prémunir des risques d'expulsion (du travail ou du territoire national) ; et la forme *réflexive*, qui interroge dans un premier temps la manière de s'organiser entre travailleurs sans-papiers, puis dans un second, la manière dont les soutiens peuvent jouer un rôle dans cette problématique. Ce dernier point est l'un des intérêts majeurs de ce type de représentation – quand celle-ci est joué devant un public de « soutien » –, car la situation complexe que vit un sans-papiers travaillant au noir rend difficile l'intervention d'individus qui souhaiteraient offrir leur aide. Chaque action d'un aidant peut en effet se retourner contre l'employé sans-papiers. Ce point sera surtout mis en exergue lors des interventions des spect'acteurs sur scène.

Les projections dans la représentation

Après avoir porté notre regard sur l'espace scénique, il faut maintenant nous tourner vers la salle afin de mieux appréhender ce qu'il s'y déroule durant une représentation de TF.

⁶³ Odette-Luce BOUVIER, « Le travail dissimulé », *Informations sociales*, n° 142-6, septembre 2007, p. 120-131.

Le public, assistant aux représentations de la pièce *Les invisibles*, est assez hétéroclite, à la fois composé de sans-papiers, de soutiens participant aux actions du CSP 59, d'individus ayant un lien avec la compagnie T'OP, de curieux de passage, etc. Cette hétérogénéité semble pouvoir présenter des difficultés pour réaliser ce que Boal nomme la *pluralisation*. Il s'agit pour lui de mettre en commun ce qui peut être vécu singulièrement, mais qui affecte une pluralité de personnes et donc le collectif. Ainsi, dans un premier temps, lors de la représentation de l'anti-modèle, le spectateur peut se reconnaître dans un personnage vivant les mêmes *épreuves personnelles de milieu* que lui. Ce n'est que durant la phase d'intervention que les échanges qui se mettent en place permettent la pluralisation des ressentis et une possible réflexion sur les *enjeux collectifs de structure sociale*⁶⁴.

Pour Boal, cette pluralisation peut s'effectuer à deux niveaux : par *identification* et par *analogie*. L'*identification* est sans doute la façon la plus efficace pour qu'un forum arrive à dessein. Si tous les spectateurs peuvent s'identifier au protagoniste opprimé, car ils subissent les mêmes oppressions, emprunter l'identité du personnage doit pouvoir se faire de manière spontanée puisque l'écart entre l'identité réelle et la projection identitaire est faible. Nous empruntons le concept de projection à Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Dans une optique psychanalytique, ils le définissent comme l'« opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voir des "objets", qu'il méconnaît ou refuse en lui. »⁶⁵ Pour notre analyse, l'emploi de ce terme pose un problème puisque nous ne cherchons pas exclusivement à étudier cette projection au niveau individuel. Nous lui donnons aussi un sens collectif à travers lequel une communauté redirige son désir vers la scène. Dans une représentation, la projection du désir se fait vers la scène, avec différentes facettes selon la personnalité des personnages. En reconnaissant des éléments de son vécu dans l'histoire du protagoniste, le spectateur va tout d'abord partager la volonté de l'opprimé. À l'inverse, le ou les personnages antagonistes deviennent des obstacles aux désirs du spectateur qui sont projetés dans la volonté de l'opprimé. Sans la figure de l'oppresseur, cette projection ne pourrait se localiser dans l'identité du personnage opprimé.

Lorsque l'écart est faible entre l'identité réelle et la projection identitaire, le processus mimétique joue alors pleinement son rôle et permet de développer les actions performatives fondées par ce que Christoph Wulf nomme le savoir pratique. « C'est un savoir corporel,

⁶⁴ C. Wright MILLS, *L'imagination sociologique*, Paris, La Découverte, 1997.

⁶⁵ Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS et Daniel LAGACHE, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.

ludique, rituel, et en même temps historique et culturel. »⁶⁶ L'*identification* permet à ce savoir de se développer lorsqu'un forum s'adresse à une collectivité homogène (groupe professionnel, collectif affecté par le même problème, etc.). Pour que cette *identification* émerge, il ne suffit pas que la pièce traite des problèmes d'un groupe. Chaque difficulté et chaque système de domination doivent être représentés dans leur complexité, sans pour autant paraître insolubles. C'est pourquoi la construction d'un TF nécessite un travail important en amont pour que la représentation ne trahisse pas le quotidien du groupe qui est mis en scène.

Dans d'autres cas, quand la thématique est moins générique et que la totalité des spectateurs n'endure pas les mêmes oppressions, cette pluralité peut se faire par *analogie*. Une personne qui vit une oppression différente peut trouver de grandes similitudes avec celle du personnage et cela peut ainsi lui donner l'envie de monter sur scène pour le remplacer. Durant les ateliers qui ont permis par la suite la création de la pièce *Les invisibles*, les sans-papiers ont pu prendre part au TF réalisé avec des chômeurs de longue durée. Ce type de rencontre, lors de représentations, donne l'occasion aux différents participants (chômeurs, SDF, sans-papiers...) de se rendre compte qu'ils ne sont pas les seuls à avoir été laissés aux frontières du social.

Boal s'arrête ici pour définir les conditions de la pluralisation. Mais dans de multiples représentations, nous avons constaté que d'autres types d'intervention existaient, qui ne permettent pas pour autant d'atteindre cette *pluralisation*. En France, dès les années 1980, des groupes homogènes de sans-papiers commencent à pratiquer le TF. Cecília Boal nous relate l'un d'entre eux :

Un des forums montrait une scène où une femme commençait à crier dans le métro parce qu'on lui avait piqué son porte-feuille. Et tout de suite, on a regardé l'Arabe et on a dit que c'était lui. La police est venue, on l'a fouillé, etc. On n'a rien trouvé, mais on l'a quand même emmené au commissariat et on a dit qu'on allait le déporter. Les gens qui intervenaient c'était des gens qui connaissaient très bien la situation. À la fin du théâtre forum, ils sont arrivés à une synthèse en disant qu'il fallait absolument qu'ils puissent « émouvoir », faire comprendre aux Français qui regardaient la scène, qu'il fallait absolument que les Français les aident. Que sinon, ils n'allaient pas s'en sortir. Qu'ils essayent d'obtenir la solidarité des gens, parce qu'autrement, c'était foutu !⁶⁷

Autrement dit, dans de nombreuses situations, un opprimé peut avoir besoin du concours d'autres personnes ne partageant pas la même situation pour s'en sortir. Ainsi, dans les TF, on voit se développer des interventions solidaires. Celles-ci posent des questions sur le type de projection effectuée par le spect'acteur. Dans la pièce sur le travail des sans-papiers, un

⁶⁶ Christoph WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 107.

⁶⁷ Entretien avec Cecília Boal, Rio de Janeiro, 2011.

spectateur ou une spectatrice, qui ne subit pas d'oppressions analogues, peut ressentir de la sympathie⁶⁸ – qui vient suppléer un sentiment d'empathie⁶⁹ – pour le protagoniste sans-papiers et une profonde exaspération contre l'exploitation qui lui est imposée. La rencontre de ces deux émotions semble pouvoir développer un sentiment et une attitude solidaires qui amènent à vouloir « courir les mêmes risques »⁷⁰. Le spectateur va donc désirer prendre la place de l'opprimé en proposant une alternative. Mais lorsqu'il monte sur scène, l'identité empruntée est totalement fictive, puisque l'oppression traitée n'est pas sienne. Jouant le rôle de l'opprimé, sans que cette oppression soit incorporée, ses interactions avec les acteurs antagonistes ne rendent pas forcément compte de la complexité du rapport de domination. L'écart entre le personnage et la personnalité de la personne qui l'incarne est alors beaucoup trop important. On voit ici la limite de logique universaliste du TO.

Dans certains cas, en conformité avec la mise en situation, la personne peut incorporer son personnage, ressentir l'oppression et chercher à s'en délier. Il n'est pas rare de voir ensuite la personne descendre de scène un peu bouleversée par l'identité fictive transitoirement incorporée. Dans d'autres cas, la personne répond à l'opresseur sans prendre en compte l'*habitus* du personnage qu'elle est censée remplacer. Elle joue sans présenter les mêmes dispositions tacites et structurantes que celles du personnage, alors même que ces dispositions font partie de la matrice dans laquelle l'opprimé déploie son action quotidienne. Avec une carte d'identité dans la poche et détentrice d'un travail régulier, une personne peut-elle jouer ce rôle et véritablement éprouver ou avoir conscience de la peur de se faire contrôler ? Dans ce cas de figure, l'intervention peut s'avérer efficiente sur la scène et produire un effet sur l'issue du conflit, mais le lien entre la fiction et la réalité ne s'opère que difficilement. Pour un sans papier dans la salle, ce type d'intervention peut être ressentie comme insultante du fait du décalage entre ce qui est joué et ce qu'il lui est possible de faire dans le quotidien. C'est pourquoi, dans ce genre de représentation, qui n'est pas jouée devant un public homogène, la mise en scène permet de remplacer un autre personnage. Au lieu de prendre le rôle du personnage travaillant dans l'illégalité, le spectateur a aussi la possibilité (il y est même encouragé si c'est un soutien) de prendre le rôle d'un adjuvant cherchant à appuyer l'opprimé. Ainsi, les spectateurs qui souhaitent intervenir par solidarité peuvent le faire en prenant la place du personnage qui correspond au mieux à leur statut réel.

⁶⁸ Au sens de « ressentir avec ».

⁶⁹ Boal distingue la sympathie et de l'empathie dans laquelle « la communication, le dialogue, la transivité » peinent à s'établir. A. BOAL, *L'arc-en-ciel du désir...*, op. cit., p. 33.

⁷⁰ M. CHATELAIN et J. BOAL, *Dans les coulisses du social...*, op. cit., p. 17.

Néanmoins, l'élargissement des possibilités de remplacement multiplie les potentialités de médiation entre la salle et la scène et offre la possibilité d'un autre type de projection. En effet, une personne dans la salle, vivant les mêmes oppressions que le protagoniste, peut désirer remplacer l'acteur soutien afin de montrer comment il souhaiterait être aidé. Quand bien l'écart entre l'identité de la personne et celle du personnage est alors fort, L'identité fictive peut prendre ici une valeur d'*exemplification*. Ce type de projection identitaire produit alors une intervention fictive dans la fiction, notamment quand un spect'acteur vient prendre la place d'un sans-papiers afin d'expliquer comment il devrait se comporter.

Il existe encore un autre type d'intervention, que l'on peut nommer projection *cathartique*, où le spect'acteur monte sur scène pour montrer ce qu'il aimerait vraiment exprimer, mais qu'il ne peut pas dire dans la vie réelle. Ce type d'intervention offre un moment jubilatoire, où l'infaisable devient réalisable. C'est par exemple le cas quand le personnage sans-papiers insulte sa patronne et part en lui jetant son tablier à la figure. Lorsque l'intervention se termine ainsi, le joker s'adresse à l'assemblée pour demander si une personne travaillant dans l'illégalité et n'ayant pas de papiers peut se permettre de répondre de la sorte à son patron. Les spectateurs les plus au fait de la question expliquent alors la difficulté, voire l'impossibilité pour un sans-papiers d'entreprendre ce type d'action. Le joker peut alors inviter le spect'acteur à tenter une nouvelle action plus proche de ce qui pourrait réellement être entrepris. Ces projections cathartiques sont aussi parfois un moyen pour les spect'acteurs qui l'emploient de dénoncer le mécanisme du TF. Comme une manière de dire que ce qui se joue ici n'est pas sérieux⁷¹. Mais ces projections cathartiques ont aussi le mérite de provoquer une dédramatisation par le rire. Beaucoup de praticiens⁷² et d'études⁷³ sur le TO soulignent cette puissance dédramatisante de l'oppression par la possibilité de rire au nez de l'opresseur.

Ces cinq modes de projections (par *identification*, par *analogie*, par *solidarité*, par *exemplification* et *cathartique*) produisent inévitablement des réactions différentes qui vont orienter la représentation vers une forme de théâtralité plus offensive, plus défensive ou plus réflexive. Même si la forme globale de la dramaturgie est figée durant la présentation de l'anti-modèle, rien n'empêche de passer d'une forme de théâtralité à l'autre durant la phase suivante qui laisse place aux interventions. Une représentation qui semblait plutôt avoir une forme

⁷¹ J'ai assisté à beaucoup d'interventions de ce type dans des établissements scolaires où les jeunes n'avaient pas trouvé leur place dans le dispositif mis en place.

⁷² « Elles pouvaient rire aujourd'hui de situations qui, avant, les faisaient pleurer. Elles m'avaient appris qu'avant de prétendre transformer les pratiques instituées, il fallait être en mesure d'en rire. » M. CHATELAIN et J. BOAL, *Dans les coulisses du social...*, op. cit., p. 49-50.

⁷³ C. SANT'ANA, « Le rire sur la corde raide : l'humour dans l'œuvre d'Augusto Boal »..., op. cit.

réflexive peut rapidement passer à la forme défensive, voire offensive, une fois que le système oppressif a été clairement identifié. Ces changements de forme sont souvent le fruit d'une évolution de l'engagement face à la *représentation* du conflit entre l'opprimé et le(s) personnage(s) antagonique(s). Dans une scène où la théâtralité est principalement défensive, comme lorsque l'acteur jouant Jean-Marc cherche à défendre l'opprimé, les échanges entre la salle et la scène peuvent mener à élaborer des solutions offensives contre la patronne du restaurant. L'arrangement des théâtralités arrive souvent au moment où le lien entre la fiction théâtrale et le réellement vécu (entre le temps raconté et le temps vécu) rentre particulièrement en phase ou se délite. Cet arrangement dépend de la capacité des spect'acteurs à réagir à l'oppression mise en scène. C'est pourquoi à travers les projections identitaires des spect'acteurs, une pièce ayant une théâtralité à dominante *offensive* peut évoluer vers le *réflexif* si l'angle d'attaque n'est pas trouvé, ou si le lien entre le réellement vécu et la fiction théâtrale n'est pas clairement identifié. Selon les interventions, la théâtralité va donc pouvoir se transformer, suggérant ainsi d'autres *représentations* possibles.

6.4 *De la projection au vécu*

Si l'on se recentre sur le travail de la compagnie T'OP avec les sans-papiers et que l'on s'interroge sur la capacité du détour par la fiction théâtrale à transformer les représentations sociales, différents points peuvent retenir notre attention.

Les interventions qui ont lieu durant le forum permettent, par la médiation de la scène, l'institution d'un lien entre les sans-papiers et les autres personnes dans la salle. Il y a ici une double médiation qui s'instaure. Celle-ci est assurée par le joker qui fait tout d'abord le lien entre les spectateurs et les acteurs incarnant l'histoire, et qui de ce fait devient le médiateur de la communication entre les personnes présentes dans la salle. L'objectif est de ne pas voir émerger une discussion ou un conflit direct entre deux personnes de la salle ; c'est pourquoi le joker veille à ce que, dans un premier temps, les interventions aillent d'un individu du public vers la scène pour être ensuite renvoyées à l'ensemble du public. Lorsqu'un spectateur assiste à la représentation *Les invisibles* et qu'il se reconnaît dans la volonté du personnage de Jean-Marc (l'acteur soutien), il va pouvoir venir le remplacer et s'affronter à la contre-volonté du ou des acteurs antagonistes. De la même manière, si ce spectateur n'intervient pas sur scène, les différentes interventions auxquelles il assiste peuvent influencer sa perception d'une

situation conflictuelle impliquant un sans-papiers. Lors de l'intervention d'autres spect'acteurs, il analyse et évalue la réaction proposée. Le bien-fondé d'une intervention peut potentiellement ébranler certaines de ses positions. Comme tous les spectateurs ne montent pas forcément sur scène, le joker interpelle la salle afin d'examiner les fondements des différentes interventions. Les interpellations prennent la forme de questions (du type : « *Est-ce que vous feriez la même chose ?* ») et permettent de mettre en commun des principes d'action.

Dans le quotidien, le spect'acteur pourra s'il le souhaite réinvestir par *mimêsis* (par reprise créative)⁷⁴ les enseignements de sa participation et de celle des autres spect'acteurs. Avant la représentation, le spectateur arrive avec une *préfiguration* du problème posé (par exemple : il est impossible d'agir sur la condition des travailleurs « dissimulés » quand ceux-ci sont sans-papiers). La représentation va donner lieu à une *configuration* collective de ce rapport à l'action. À la fin du spectacle, chaque individu aura à *refigurer* ce qu'il vient de recevoir. Cette refiguration des *représentations*⁷⁵ est avant tout personnelle et dépend de l'investissement émotionnel que l'on a effectué durant le TF. Elle est aussi collective à travers des phénomènes comme les rires, les applaudissements et toutes les actions partagées de manière sensible.

Du côté des sans-papiers, la médiation de la scène permet de « se raconter », en rentrant en communication avec une collectivité plus large.

Si je veux raconter mon histoire, avec un maire par exemple, ou avec un cadre, moi je ne peux pas directement passer chez lui, je frappe à la porte, « Bonjour monsieur, je suis... je suis sans-papiers et j'ai pas... je n'ai pas de solutions, s'il vous plaît monsieur est-ce que je peux raconter mon histoire » ou « aidez-moi » ou un truc comme ça. Ça, je trouve que c'est impossible [...]. Le théâtre est vraiment efficace parce que sans frapper à la porte, tu peux envoyer ton message à plusieurs personnes.⁷⁶

En s'adressant à la salle, en racontant ces bribes d'histoires de vie, la médiation de la scène contribue à donner un sens à la rudesse de ces expériences, car ce qui est joué dans la représentation est constitutif de l'identité personnelle et de l'histoire des sans-papiers. On retrouve ici l'idée développée par Ricœur⁷⁷ que l'identité se forme par la médiation de la fonction narrative.

⁷⁴ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle...*, op. cit.

⁷⁵ Au sens sociologique du terme.

⁷⁶ Entretien avec un sans-papier, réalisé par Étienne VALOGNES, *Le théâtre de l'opprimé comme outil de politisation ?*, Mémoire de Master en sciences politiques, Université de Lille, 2012.

⁷⁷ Paul RICŒUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 2001.

Cette fonction vient aussi modifier l'image que le groupe se fait de lui-même. Le passage par la scène permet ainsi au groupe de sans-papiers de resituer sa condition par rapport au reste de la société. Quand un collectif de sans-papiers utilise le théâtre de l'opprimé pour alerter la société sur les oppressions qu'il traverse, c'est aussi sur sa propre *représentation* qu'il travaille. Le fait d'être catégorisé comme un étranger en situation irrégulière (ou comme un clandestin) ne revêt pas le même sens lorsqu'on se considère comme sans-papiers. Comme le note Rogers Brubaker :

Rien n'empêche, quand on considère les modes d'identification propres à l'autorité et à l'institution en même temps que les modes alternatifs mis en œuvre dans les pratiques de la vie quotidienne et les projets des mouvements sociaux, de faire valoir le dur travail et les longues luttes pour l'identification tout en soulignant le caractère incertain des résultats de telles luttes.⁷⁸

En effet, les efforts fournis pour construire une autocompréhension⁷⁹ collective peuvent sembler paradoxaux, puisque les visées contestataires qui surgissent sur scène, de la situation sociale hors-norme vécue par les « étrangers en situation irrégulière » (d'être là sans être là), mènent les personnes qui militent pour la régularisation de leur situation administrative à revendiquer le statut de sans-papiers. Cette revendication identitaire n'offre aucune assurance quant aux possibilités de changement de statut. Mais cette action donne une visibilité à un enracinement dans l'espace social dépourvu de reconnaissance institutionnelle. Elle donne l'espoir que cette reconnaissance de « l'identité de sans-papiers » amène à l'identification du caractère anormal de cette situation. Cette lutte symbolique trouve son accomplissement dans la représentation qui devient « une manifestation, acte typiquement magique (ce qui ne veut pas dire dépourvu d'efficace) par lequel le groupe pratique, virtuel, ignoré, nié, se rend visible, manifeste, pour les autres groupes et pour lui-même, attestant ainsi son existence en tant que groupe connu et reconnu, prétendant à l'institutionnalisation. »⁸⁰ Dans le monde social décrit par Bourdieu comme *représentation* et volonté, le théâtre de l'opprimé « les aide à relever la tête, parce que c'est un mot d'ordre : “on n'est pas des clandestins on est des sans-papiers, des clandestins ça se cache, des sans-papiers, ça se montre, on relève la tête” »⁸¹ on retrouve ici le discours travaillé dans l'espace public prolétarien qui à travers diverses actions (manifestation,

⁷⁸ Rogers BRUBAKER, « Au-delà de l'“identité” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 139-4, septembre 2001, p. 66-85.

⁷⁹ Ce travail d'autocompréhension joue en même temps au niveau individuel et collectif. Beaucoup de sans-papiers qui arrivent en France n'imaginent pas les difficultés qu'ils vont rencontrer une fois catégorisés comme étrangers en situation irrégulière, et ressentent cette assignation identitaire avilissante, qu'ils n'ont pas choisie, comme un stigmat.

⁸⁰ Pierre BOURDIEU, « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35, novembre 1980, p. 63-72.

⁸¹ Entretien réalisé par Étienne Valognes avec Jean-François, T'OP, 2012.

grève, pétition, TF) va chercher à instaurer un espace public oppositionnel pour revendiquer une place dans l'espace social.

Cette revendication d'une place interroge sur un idéal qui consiste à revendiquer une place dans l'espace public civique ou un idéal qui vise à le modifier pour le rendre plus juste. Ces deux postures ne s'opposent pas pour autant, car rendre l'espace public plus juste entraîne une possibilité d'y accéder plus facilement⁸². Dans un TF comme *Les invisibles*, la représentation est en général jouée pour un public hétérogène qui n'est pas uniquement constitué de sans-papier du public. C'est aussi une des fonctions de l'espace créé par un forum que d'établir des ponts entre des individus et des groupes qui n'occupent pas les mêmes places dans la stratification, mais qui se rejoignent sur le fait que cette distribution est injustifiable.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette partie nous sommes revenus sur l'historique du TO notamment sur les dissensus présents au sein du CTO en montrant comment ils se sont transformés en conflit, puis en séparation des praticiens qui ont par la suite reconstruit différents groupes. Cet essaimage s'est opéré dans deux directions : l'une prolongeant l'idéologie insufflée par Augusto Boal ; l'autre se situant plutôt du côté du théâtre interactif qui s'oriente vers la gestion des conflits, la prévention, etc. Si cet éclatement doit beaucoup aux conflits interpersonnels et aux différentes conceptions de la pratique de chacun, il est aussi à mettre en lien avec le contexte social dans lequel la pratique s'est instituée. Nous avons cherché à caractériser ce contexte en déclinant les trois processus ayant de lourdes conséquences sur la possibilité de pratiquer du théâtre de l'opprimé : la salarisation, le virage communicationnel et le virage thérapeutique.

La salarisation nous a permis d'étudier les tactiques mises en place par les praticiens face aux commanditaires, les premiers cherchant des financements tout en poursuivant la pratique du TO malgré ces contraintes institutionnelles. En examinant l'avènement d'un idéal communicationnel, nous avons montré en quoi il invisibilisait certains rapports de domination notamment par son absence de prise en compte de l'inégal accès à l'espace public. Cette analyse nous a amené à situer les pratiques du TO dans les différents espaces publics conceptualisés par Negt (bourgeois, oppositionnel, prolétariens) en montrant que les praticiens avaient parfois des difficultés à agencer leurs actions entre un agir communicationnel et un

⁸² À l'inverse, dans une orientation particulièrement individualiste, on peut souhaiter accéder à cet espace sans se soucier qu'il soit juste envers tous.

agir-en-commun. À ce premier virage, vient s'ajouter un virage thérapeutique qui est lié au changement de conception de l'individu et à l'avènement du paradigme de l'accompagnement. Ce tournant fait passer des questions auparavant traitées sous l'angle de la justice sociale à celui des « risques psychosociaux ». On insiste désormais sur l'accompagnement de la mise en forme de discours sur la souffrance individuelle, dans des espaces publics et dans une optique palliative. Ces virages intériorisés par les commanditaires modifient la pratique du TO qui se trouve par ailleurs dans un paysage concurrentiel. Ce contexte positionne alors ce théâtre entre des tendances visant la prévention, l'animation sociale et la politisation. Ces différentes tendances nous ont amené à interroger la façon dont l'oppression était traitée par les praticiens français.

C'est pourquoi dans un second temps, nous avons examiné de quoi était composée la pratique et les problématiques mises au cœur de son travail. Nous avons alors répertorié des figures de l'oppression traitées lors de TF pour ensuite nous intéresser à la pluralité de formes de théâtralité (*offensive, défensive, réflexive*) que pouvez prendre cette pratique. Afin de comprendre le lien qu'elle tente d'établir avec le public, nous avons questionné les différents types de projection (par *identification*, par *analogie*, par *solidarité*, par *exemplification* ou par *catharsis*) qui s'offrent au spectateur quand il monte sur scène pour changer le cours de l'histoire. À travers l'exemple du travail d'une compagnie et d'un collectif de sans-papiers, nous avons cherché à mettre en avant l'intérêt de ces projections en insistant sur le processus de *préfiguration, configuration* et *refiguration* que proposait un TF.

**Troisième partie :
Le Jana Sanskriti,
le renouveau du
théâtre de l'opprimé**

Fondé au Bengale-Occidental en 1985, le Jana Sanskriti, qui signifie la « Culture du Peuple », est devenu un mouvement qui pratique le Théâtre de l'Opprimé. Ce mouvement est actuellement le groupe de TO le plus important au monde. Son but est d'utiliser ce théâtre afin de penser, de redéfinir et d'imaginer ce que peuvent être le « développement » et la « démocratie » non seulement en Inde, mais aussi au-delà des frontières de ce pays.

Pratiquant le théâtre de l'opprimé, les spectateurs du Jana Sanskriti sont invités à monter sur scène pour devenir acteurs et proposer des alternatives à la situation d'oppression. Le Jana Sanskriti organise aussi des campagnes qui prolongent les actions développées dans l'espace théâtral. Pour cela, il s'est implanté dans de nombreux villages et compte actuellement une trentaine d'équipes théâtrales. Les pièces développées par ces équipes sont le fruit de collectes d'histoires et d'expériences individuelles, issues d'ateliers de théâtre et de différentes mobilisations politiques. Elles abordent des sujets qui affectent les populations indiennes rurales, comme la place de la femme dans un système patriarcal fermé, l'alcoolisme, les problématiques du travail en zones rurales (chômage, migration saisonnière, détournement des fonds alloués par les programmes de lutte contre la pauvreté...) ou l'impasse des partis politiques et des syndicats traditionnels dans leur prétention à représenter le peuple.

Lorsque l'on s'intéresse à cette pratique et que notre regard se tourne vers le Jana Sanskriti, plusieurs éléments viennent appuyer la nécessité d'aborder l'expérience de ce groupe afin d'approfondir les potentialités de ce théâtre :

1. Le Jana Sanskriti développe une **esthétique** qui s'appuie sur des éléments de culture locale (danse, mythologie, costume...) tout en échappant à la folklorisation. Cet équilibre entre esthétique et visée politique vient contredire les nombreuses critiques adressées au Théâtre de l'Opprimé, souvent considéré comme un sous-genre théâtral subordonné à ses objectifs politiques.
2. C'est ensuite son extraordinaire capacité de mobilisation qui, même si celle-ci ne peut pas être « exportée » de façon magique aux quatre coins du monde, doit nous amener à réfléchir sur les ressorts de cette apparente réussite. Cette capacité, qui doit être resituée dans le contexte indien, n'en est pas moins liée à un **engagement** profond de la part de ses membres.
3. La véritable **continuité** entre représentations théâtrales et engagement hors scène, qui s'exprime par un ancrage fort dans les villages où le JS intervient. Aujourd'hui implanté dans de nombreux villages du Bengale-Occidental, le Jana Sanskriti compte plus de six cents

membres, entretenant une relation avec son public qui va bien au-delà d'une relation « conventionnelle » entre spectateurs et artistes.

Esthétique, engagement et continuité pourraient être des caractéristiques à même d'éclairer l'activité de ce groupe. La manière dont ces points sont articulés fait assurément de celui-ci un hapax dans le monde artistique tout autant que dans la sphère politique et militante.

Mais avant d'aborder ces points, il semble important de revenir sur les raisons qui ont conduit ce groupe implanté au Bengale-Occidental à s'approprier cette forme de théâtre alors inexistante dans cette région du monde. Nous nous intéresserons donc dans un premier temps à l'arrivée de cette pratique en Inde et à son installation dans l'espace social¹. Nous analyserons ensuite plus en profondeur, la façon dont s'organise la pratique du Jana Sanskriti dans cet espace social afin de comprendre l'originalité de cette organisation. Dans un troisième temps, nous examinerons ce que le Jana Sanskriti cherche à véhiculer et comment il cherche à le faire. Nous verrons enfin comment s'effectue le passage de la représentation sur scène à l'action dans le réel en cherchant à rendre compte du travail d'un groupe atypique, mais devenu un modèle pour bon nombre de praticiens de TO.

7 La création du Jana Sanskriti

De la même manière qu'il est difficile de parler de la création du Théâtre de l'opprimé sans parler d'Augusto Boal, la création du Jana Sanskriti est fortement liée à la trajectoire de Sanjoy Ganguly¹. Comme pour Boal, son travail doit être compris à travers les accointances et les aversions idéologiques, à travers les médiations et les relations qu'il a tissées durant les trente dernières années. Nous ne retracerons pas cet itinéraire de vie de manière exhaustive – nous n'en avons d'ailleurs pas les moyens –, mais nous chercherons à comprendre comment ce parcours s'insinue entre le politique, l'artistique et le spirituel, en Inde et plus particulièrement au Bengale-Occidental. Avant cela, il convient de dresser un bref profil socio-économique de

¹ Cela en gardant à l'esprit la comparaison avec le cas français.

¹ Sanjoy Ganguly est l'un des fondateurs et l'actuel directeur du Jana Sanskriti. Il occupe aussi le rôle de directeur artistique.

cet espace, en ce qu'il constitue l'espace vécu des principaux protagonistes du JS, au sein duquel l'action de ce groupe se déploie.

7.1 *Dans un Bengale rural*

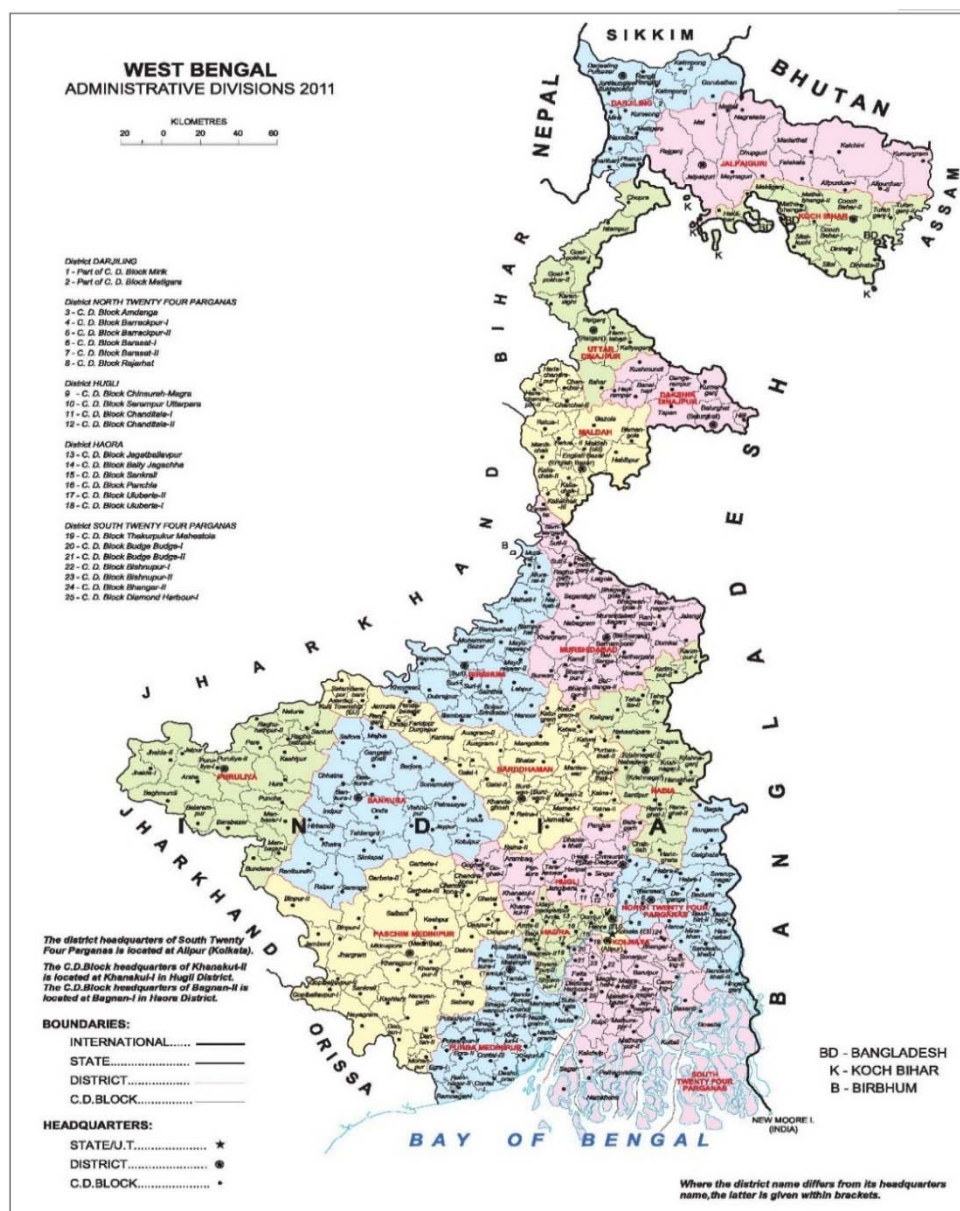


Figure 8 : Divisions administratives du Bengale-Occidental²

² A. P SINGH, R.C SETHI et C CHANDRAMOULI, *Administrative atlas of India*, New Delhi, Office of the Registrar General & Census Commissioner, India, Ministry of Home Affairs, Govt. of India, 2011, p. 51.

Le Bengale-Occidental est divisé en districts dans lesquels on trouve différentes subdivisions administratives.

Divisions administratives

Au sein de ces districts, on observe les divisions administratives suivantes :

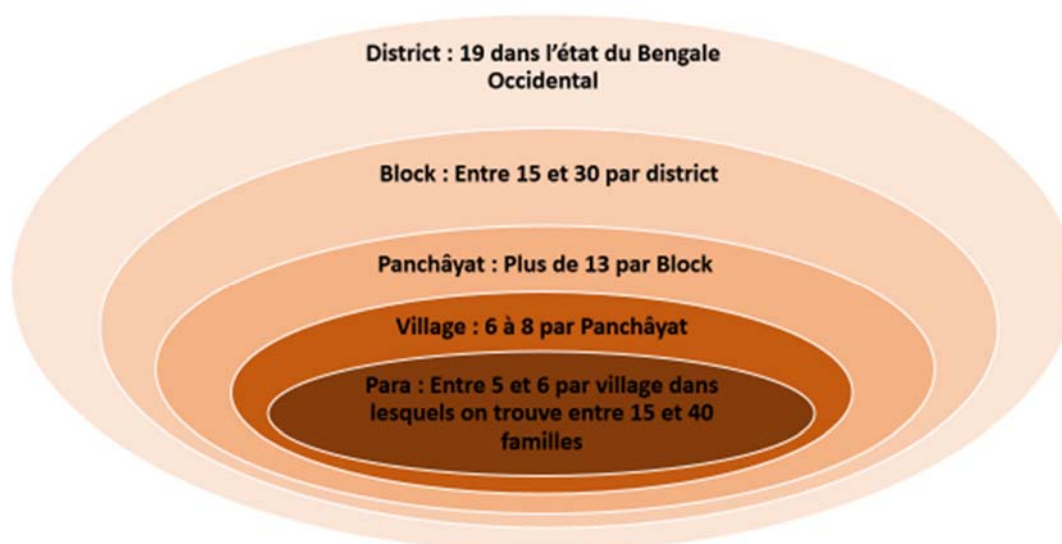


Figure 9 : Niveaux de divisions administratives

Chaque district est divisé en Block. Dans chaque Block, on trouve au moins treize Panchâyats³. Chaque Panchâyat, aussi appelé Anchâl, est composé de six à huit villages. Les villages sont eux-mêmes composés de cinq à six Paras. Dans chaque Para, on trouve entre quinze et quarante familles. En général, les familles hindoues sont composées de quatre à cinq individus alors que les familles musulmanes sont composées de six à huit individus. Ces divisions administratives ont une importance pour notre recherche car c'est à ces différentes échelles que l'action du JS se déploie.

Dans ce découpage, Kolkata fait bien sûr exception. Pour rallier Kolkata aux différents districts de l'état, deux moyens principaux sont à disposition des habitants : les routes nationales et le

³ Conseils de gestion des villages en Inde. Leur autorité et leur pouvoir juridique ont été revus en 2011.

Kolkata Suburban Railway. Ces voies sont essentielles pour rejoindre les deux districts des 24 Parganas⁴.

Les districts South and North 24 Parganas

Le district des 24 Parganas a été divisé en deux parties en 1986, en raison d'une population beaucoup plus élevée (18 millions d'habitants) que dans les autres districts de l'État.

Les South 24 Parganas

Situés au sud de Kolkata, les South 24 Parganas sont un district majoritairement rural. En 2011, sur plus de 8 millions d'habitants, seuls un million d'entre eux vivaient en ville comme Diamond Harbour (ville portuaire importante pour les échanges entre la baie du Bengale et Kolkata). Ce qui n'empêche pas la densité de la population de s'élever à 820 habitants par km² (à titre de comparaison, la densité de la France métropolitaine est de 115.8 habitants/km²).

Ce district, qui compte 29 blocs de 312 Gram Panchâyats, est très hétérogène, allant de la métropole de Kolkata aux villages riverains de l'embouchure de la baie du Bengale aux sud. Ces différences s'observent notamment au niveau des infrastructures. Les zones proches de Kolkata sont bien desservies par les routes et les voies ferroviaires alors qu'à l'inverse, les Blocks insulaires les plus au sud ne possèdent presque pas d'infrastructures de transport, limitant ainsi les liens avec le continent.

Lorsque l'on s'écarte de la route nationale pour s'enfoncer dans des sentiers quasi impraticables en automobile, il est possible de marcher plusieurs heures durant, passant de village en village sans avoir l'impression d'avoir quitté le premier. Lors de notre premier séjour de terrain, lorsque nous suivions les groupes itinérants du JS, nous nous attendions à trouver une fin à cet espace habité. Cependant, chaque intersection, chaque passage nous amenait inévitablement sur d'autres habitations, comme si l'espace, malgré les grandes étendues de rizières, était totalement occupé par du bâti. La végétation abondante donne au regard occidental la sensation de se trouver dans un espace naturel, alors qu'en réalité ce territoire est entièrement investi par l'humain. Chaque forêt et chaque rivière sont mises à contribution dans l'économie locale.

⁴ Pargana : Ancienne unité administrative du sous-continent indien, utilisé principalement mais pas exclusivement dans les anciens royaumes musulmans.

Cette région irriguée par les innombrables canaux du Gange est composée d'un archipel d'une centaine d'îles qui forme les Sundarbans où vivent plus de 2 millions d'habitants. Cette région est régulièrement touchée par les cyclones et les raz de marée. Les populations doivent constamment reconstruire des kilomètres de digue pour protéger leur terre cycliquement envahie par les eaux durant les moussons.

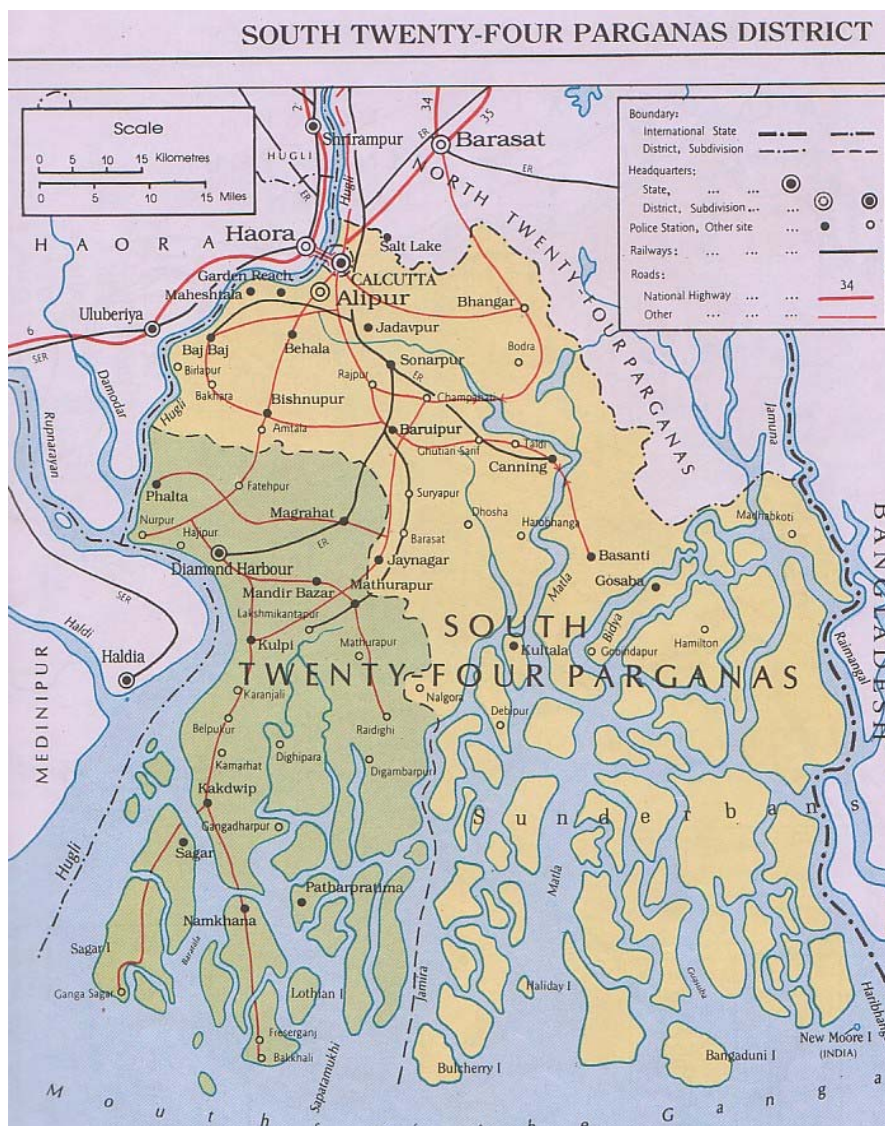


Figure 10 : Carte des South 24 Parganas⁵

Près de 33 % de la population de ce district appartient aux *Scheduled Castes*⁶ et 1 % aux *Scheduled Tribes*. 65,86 % de la population se déclare hindoue et 33,24 % musulmane. La

⁵ http://calcuttahighcourt.nic.in/district_courts/south24pgs.htm

⁶ *Scheduled castes* (SC, les « castes répertoriées »), correspondent à ce qu'on appelle plus couramment « les intouchables » et le *Scheduled tribes* (ST, les « tribus répertoriées ») correspondent aux populations aborigènes.

majorité de la population travaille et vit de l'agriculture. Dans les Blocks où intervient le JS, près de 50 % des actifs travailleurs agricoles (cultivateurs et ouvriers agricoles)⁷. Avec la libéralisation de l'économie, l'agriculture est devenue de moins en moins rentable. Les surplus de la production domestique ne permettent pas de dégager de marges pour les paysans. Dans ce district la culture principale correspond au Paddy Kharif : culture de mousson principalement composée de mil et surtout de riz. Cette activité de monoculture est cependant complétée par des légumineux produits en très faibles quantités. L'emploi agricole est dans une grande partie de la région de nature saisonnière. Mais l'agriculture en général constitue la principale activité de subsistance, malgré une diversification des activités dans les dernières décennies⁸. Cette diversification est liée à une industrialisation des campagnes (fabrique de briques, différentes manufactures de textile...) transformant les paysans en ouvriers. Transformation qui n'est pas sans poser d'énormes problèmes au plan humain et environnemental. On retrouve les mêmes problèmes, qui apparaissent de manière encore plus flagrante dans le district voisin.

Les North 24 Parganas

Le Jana Sanskriti intervient aussi dans deux Blocks des North 24 Parganas, Hasnabad et Sandeshkhali (les Blocks les plus au sud du district à l'est de Kolkata). Hasnabad est tributaire de l'agriculture alors que cette activité est maintenant impossible dans le Sandeshkhali. À une époque où la demande en écrevisse était forte sur le marché international, Sandeshkhali est passé de la culture du riz à la pisciculture de crevettes et d'écrevisses. Des canaux ont été ouverts pour créer des bassins d'eau salée. La zone inondée est incroyablement grande et l'infiltration de l'eau salée dans les sols a rendu la terre stérile. Il est désormais impossible de cultiver à nouveau du riz. Lorsque la demande sur le marché international a chuté, les villageois de ce Block se sont retrouvés dans une pauvreté extrême, n'ayant même plus les moyens de cultiver leurs terres pour s'alimenter. N'ayant plus d'activité liée à la production alimentaire, une partie des habitants s'est reconvertie dans la fabrique de briques (qui servent ici à construire les chemins et les maisons), ce qui a nécessité la construction de grands fours. Ces fours ne sont pas la propriété des villageois. Un nombre important de ces derniers migre dans les villes

⁷ *District Human Development Report : South 24 Parganas*, Kolkata, Development & Planning Department Government of West Bengal, 2009, p. 31 Dans ce rapport, nous n'avons pas pu déterminer si le travail des femmes non salariées était comptabilisé.

⁸ C.P. CHANDRASEKHAR, « Agrarian change and occupational diversification: Non - agricultural employment and rural development in West Bengal », *Journal of Peasant Studies*, 20-2, janvier 1993, p. 205-270.

voisines ou dans de grandes villes comme Burdwan ou Kolkata pour chercher du travail. Ces migrations saisonnières n'épargnent pas bon nombre d'enfants, déscolarisés pour de longues périodes.

Les pêcheries n'ont pas disparu, au contraire, elles représentent une activité importante, mais qui n'est plus rentable et qui ne suffit pas à ces personnes pour vivre. Celles-ci subsistent par cette économie une partie de l'année seulement, mais cette activité n'est tout simplement pas aussi rentable que par le passé. De plus, chaque villageois ne possède pas sa propre pêcherie. Elles appartiennent la plupart du temps à un nombre restreint de personnes.

Lorsqu'ils n'ont plus de travail et plus d'argent, les villageois sont obligés de rendre visite aux propriétaires de briqueteries pour solliciter un « Dadon » : contrat qui implique d'accepter de l'argent de prêt en échange de travail à un moment où le prêteur (le propriétaire du four à briques) en a besoin. Les fours à briques sont fermés de juin à octobre durant la mousson. Ils rouvrent en octobre et restent en activité jusqu'au mois de mai. C'est le moment où les personnes qui empruntent de l'argent reviennent pour rembourser leur dette en travaillant.

Ces deux Blocks sont classés depuis longtemps dans les zones en BPL⁹ (*Below Poverty Line*). Cette pauvreté avérée a largement été accentuée par le passage du cyclone *Aila* dans la région en 2008. Depuis, les reconstructions (écoles, dispensaires...) demeurent très limitées, laissant une grande partie des habitants dans une situation sanitaire déplorable.

Comme la végétation est très pauvre dans le Sandeshkhali, il n'existe que de rares sources nutritionnelles. Même les animaux utilisés pour produire du lait ne peuvent pas paître sur ces terres. Le régime alimentaire des habitants est donc principalement constitué de poissons et de crustacés.

Du point de vue démographique, ces deux Blocks sont peuplés par une majorité de musulmans et de personnes issues de communautés Adivasi (relevant des *Scheduled Tribes*). Ces deux groupes sont clairement identifiés parmi les plus pauvres du Bengale-Occidental.

⁹ Une pièce du Jana Sanskriti porte d'ailleurs ce nom.



Figure 11 : Pêcherie dans les North 24 Parganas



Figure 12 : Manufacture de briques

7.2 *Préhistoire d'un mouvement au Bengale-Occidental*

Contexte politique au Bengale-Occidental :

Situé au nord-ouest de l'Inde, le Bengale-Occidental se situe au sixième rang des états du pays en termes de puissances économiques et en dix-huitième place si l'on s'intéresse aux revenus par habitant¹⁰. Une forte majorité de sa population vit dans un espace rural, même si, comme dans le reste du monde l'exode rural suit son cours. Selon le *Census of India*, en 2010, 70 % de la population indienne résidait à la campagne, contre 75 % environ entre 1985 et 1990¹¹.

De 1977 à 2011, l'État du Bengale-Occidental a été dirigé par un Front de gauche emmené par le Parti Communiste Indien. L'histoire de ce parti est riche en rebondissements et en ruptures. Nous présentons rapidement cette histoire car elle constitue le contexte politique au sein duquel émerge le mouvement du JS.

Le(s) parti(s) communiste(s)

La pensée communiste est présente en Inde depuis la première partie du XX^e siècle. Dans l'imaginaire occidental, on associe souvent l'Inde et sa population à un modèle d'harmonie sur fond spirituel, mais il ne faut pas négliger la dimension révolutionnaire de son histoire récente. Cette dimension est bien sûr liée à l'occupation britannique et au mouvement de décolonisation. « De la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale, l'Inde britannique est le théâtre d'un mouvement révolutionnaire marqué à la fois par le culte de la violence et l'emprise de la religion hindoue. Les deux choses sont liées, dans la mesure où elles participent d'une culture politique nouvelle, surtout populaire au Bengale et au Maharashtra, faisant du combat anticolonial une cause sacrée pour laquelle le recours à la violence est justifié par certains traits

¹⁰ « List of Indian states by GDP », in *Wikipedia, the free encyclopedia*, 2014.

¹¹ Ces chiffres sont relativement étonnants lorsqu'on compare l'évolution du taux de ruralité de l'Inde avec celui d'autres pays comme la Chine ou le Brésil qui ont connu un déclin beaucoup plus rapide de leurs populations rurales.

de l'hindouisme. »¹² La dite spiritualité indienne peut ainsi s'exprimer par des prismes très différents.

La Première Guerre mondiale viendra modifier ce champ révolutionnaire teinté d'anarchisme et virant parfois vers des formes de nihilisme. Plusieurs révolutionnaires indiens installés en Europe ou aux États-Unis sont inspirés par le marxisme qu'ils importent en Inde. Lala Hardayal est le premier à initier le mouvement révolutionnaire au socialisme en Inde. En 1912, il rédige la première biographie de Marx qu'il intitule « Karl Marx : A modern Rishi »¹³, inscrivant pleinement cet auteur comme figure¹⁴ de l'imaginaire hindou.

Après une série d'échanges avec les courants communistes européens, en 1918, c'est avec les soviets que les liens s'instaurent. Ces échanges vont surtout orienter les organisations indiennes vers les réflexions idéologiques et vers la création de conseils organisationnels révolutionnaires.

Le PCI va lentement se construire entre 1920 et 1930 autour de personnes principalement issues de castes supérieures comme Abani Mukherji et Manabendra Nath Roy. Ce dernier jouera un rôle central dans cette création – considérant le parti du Congrès comme l'expression politique de la bourgeoisie indienne n'ayant pas de perspective révolutionnaire – et dans la mise en lien avec l'International Communiste¹⁵.

Après l'indépendance, « acceptant le cadre constitutionnel de la république indienne, le PCI devient toutefois un parti parlementaire dès les élections législatives de 1952. »¹⁶ Le mouvement communiste en Inde se scinde en 1964 en deux organisations rivales. L'une, le PCI-M, est hostile à l'idée d'une alliance avec le Parti du Congrès et s'écarte du bloc soviétique pour se rapprocher du Parti Communiste Chinois. L'autre, le PCI, sera de fait associé à un parti prosoviétique. Mais les situations varient dans le temps et selon les états. En 1967, une nouvelle scission – impulsée par le PC chinois qui ne souhaite dialoguer qu'avec de « vrais » maoïstes –

¹² Hamit BOZARSLAN, Gilles BATAILLON et Christophe JAFFRELOT, *Passions révolutionnaires : Amérique latine, Moyen-Orient, Inde*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2011, p. 124.

¹³ Reproduit dans Har DAYAL, Ke RAMAKR̥ṢṢNAPILLAI, Puran Chandra JOSHI et K DAMODARAN, *Marx comes to India: earliest Indian biographies of Karl Marx, by Lala Hardayal and Swadeshabhimani Ramakrishna Pillai, with critical introductions*, Delhi, Manohar Book Service, 1975, p. 47.

¹⁴ Dans l'Hindouisme, Rishi renvoi à des figures qui peuvent se combiner, comme le patriarche, le saint, l'auteur d'hymnes védiques, le sage, l'ascète, le prophète ou l'ermite

¹⁵ Jean VIGREUX, « Manabendra Nath Roy (1887-1954), « représentant des Indes britanniques » au Komintern ou la critique de l'impérialisme britannique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 111, 2010, p. 81-95.

¹⁶ Frédéric LANDY, *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Paris, A. Colin, 2010, p. 386.

affecte le PCI-M et engendre la création d'un troisième parti communiste indien qui se veut marxiste-léniniste : le PCI-ML.

Entre 1971 et 1977, on assiste donc à la constitution du mouvement naxalite qui trouve son nom en référence à un soulèvement paysan organisé à Naxalbari, localité située au nord du Bengale-Occidental. « Leur but était de s'emparer du pouvoir par la guérilla dans de petites enclaves rurales et d'encercler progressivement les villes par les villages. »¹⁷ Ce mouvement représente un infléchissement des positions du PCI-M dans les campagnes où plusieurs partisans de ce dernier rejoignent les rangs naxalites. Usant de formes d'activisme radical (réquisition, destruction, assassinats ciblés), bon nombre des leaders naxalites sont arrêtés¹⁸ ou abattus dans les cinq premières années de ce mouvement maoïste (qui existe encore actuellement¹⁹).

Comme le reste de l'Inde, le Bengale-Occidental a une population vivant majoritairement en milieu rural et c'est sur les campagnes que les partis communistes, qui privilégient la voie parlementaire, vont s'appuyer. C'est d'ailleurs grâce aux campagnes que le PCI-M a su s'imposer depuis 1977 au Bengale-Occidental. Dans cet État, le PCI-M, qui dirigea la coalition du Left Front au pouvoir pendant 34 ans, eut de fortes accointances²⁰ avec le pouvoir soviétique. Ces liens étroits restent à relativiser puisqu'il règne un certain esprit individualiste au sein de cette organisation. Comme le note Max-Jean Zins, en reprenant l'exemple de la controverse entre Roy et Lénine²¹, les dirigeants du parti – dans une très grande majorité de classe intellectuelle et de caste brahmanique – conservent une grande individualité dans leurs prises de position. « L'indiscipline des communistes indiens au sein de leurs organisations respectives appartient au même registre comportemental. Elle apparaît en effet directement liée à l'individualisme avec lequel les intellectuels urbains de haute caste conçoivent leur

¹⁷ Sumanta BANERJEE, « Les communistes ont du mal à étendre leur influence par la voie parlementaire ou par la lutte armée », *Le Monde diplomatique*, Février 1983.

¹⁸ « Début 1972, on compte 4000 naxalites en prison au Bengale-Occidental[...] ». » Christophe JAFFRELOT, *L'Inde : l'envers de la puissance. Inégalités et révoltes*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 45.

¹⁹ « Le mouvement naxaliste connaît un essor significatif dès le tournant du siècle. Il disposerait d'environ 50000 combattants bien armés. » *Ibid.*, p. 53.

²⁰ Sanjoy Ganguly dira de cette époque que « lorsqu'il pleuvait à Moscou, à Kolkata les membres du parti ouvraient leurs parapluies ». [Carnet de terrain, 2013]

²¹ Controverse qui opposait Manabendra Nath Roy à Lénine au sujet de la question nationale dans les pays colonisés. Lénine défendait l'idée d'une alliance entre les communistes et d'autres groupes nationalistes bourgeois-démocrates qui adopteraient une position anti-impérialiste. Ce qui était inimaginable en Inde pour le PCI puisque cela serait revenu à faire alliance avec le parti du Congrès.

participation dans les débats et la projection de leurs personnalités propres dans les joutes politiques. »²²



Figure 13 : Symbole communiste dans un village du Kulpi Block.

Assez rapidement ce gouvernement, en accord avec sa base électorale va prolonger en les intensifiant les réformes agraires de 1953, de 1955 et de 1972.

L'allocation de terres représentait l'un des articles du programme national en vingt points de M^{me} Gandhi. L'œuvre accomplie par les marxistes est cependant remarquable à tous égards. Elle témoigne d'une ferme volonté politique et d'une capacité à éveiller les consciences tant dans l'administration qu'au sein des masses analphabètes. Dans la phase initiale du programme marxiste, des fonctionnaires des impôts ont été envoyés dans les villages pour être confrontés sur le terrain aux problèmes que paysans sans terres et métayers étaient invités à leur exposer.²³

Cette redistribution des terres aux pauvres fait aujourd'hui du Bengale-Occidental un des rares états où l'on ne trouve presque pas de paysans sans-terres.

Durant le premier mandat, les communistes sont à l'initiative de nombreuses mesures : « augmentation des salaires quotidiens des ouvriers agricoles, protection des droits des métayers, fourniture de refuges à la population pauvre des campagnes... Ils ont également mené dans les régions rurales une politique de décentralisation de l'administration en favorisant le

²² Max-Jean ZINS, « Le puzzle identitaire communiste : le cas du Parti communiste indien (PCI) et du Parti communiste indien-marxiste (PCI-M) », in *La question identitaire en Asie du sud*, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2001, p. 314.

²³ Voir Alexandra GEORGE, « Le gouvernement marxiste du Bengale-Occidental face aux contraintes pesant sur la réforme agraire », *Le Monde diplomatique*, juillet 1982.

développement de “Panchâyat” (organismes élus chargés de l’administration locale). »²⁴ En effet, au Bengale-Occidental, le PCI-M est le premier à appliquer la réforme liée au Panchâyat et, comme le note Max-Jean Zins, ce parti « s’affirme comme un fin connaisseur de la décentralisation liée au rapport entre l’état fédéral et l’État de l’union. »²⁵ Il s’imposera pour prendre place aux différentes échelles administratives afin de saisir et conserver le pouvoir.

Le Left Front dans les villages

Cette refonte administrative accompagne la réforme agraire. « L’essentiel des réformes en cours s’opère avec l’appui à la base des Panchâyats politisés et des syndicats paysans contrôlés par le parti, en un combat difficile contre les pouvoirs multiformes des maîtres des villages. »²⁶ Mais dans cette lutte contre les maîtres locaux, les membres du parti viennent les remplacer ou ajouter une échelle de domination sur les populations paysannes. Cette prise de contrôle de la population se double de la main mise sur les syndicats. « En Inde, les syndicats sont conçus par tous les partis politiques, de droite comme de gauche, comme de véritables “courroies de transmission”, à la fois vivier potentiel d’adhérents et de cadres et caisse de résonance de la politique du parti auquel ils appartiennent. »²⁷



Figure 14 : Propagande du CPI-M

²⁴ S. BANERJEE, « Les communistes ont du mal à étendre leur influence par la voie parlementaire ou par la lutte armée »..., *op. cit.*

²⁵ F. LANDY, *Dictionnaire de l’Inde contemporaine...*, *op. cit.*, p. 386.

²⁶ Jean RACINE, « La politique agraire du communisme indien et le débat sur le réformisme. Le cas du Bengale Occidental », *Cahiers d’Outre-Mer*, 39-153, 1986, p. 75-103.

²⁷ M.-J. ZINS, « Le puzzle identitaire communiste : le cas du Parti communiste indien (PCI) et du Parti communiste indien-marxiste (PCI-M) »..., *op. cit.*, p. 312.

Dans son étude sur la politique des gouvernés, Partha Chatterjee analyse la stratégie du *Left Front* comme un changement d'orientation qui vise à focaliser son action non plus sur la classe ouvrière, mais sur ce qu'il nomme la *société politique*. « La véritable histoire de la société politique ne pouvait venir que du Bengale-Occidental rural. C'est là que les partis du *Left Front* ont converti les fonctions de la gouvernementalité en sources puissantes et étonnamment stables de soutien local de la part d'une vaste majorité de la population. »²⁸

Cette stabilité est notamment atteinte par une implication dans la sphère éducative et culturelle. Un nombre important des enseignants des écoles primaires fait partie de l'association des enseignants du CPI-M²⁹ et occupe aussi une place importante dans les différents échelons de gouvernement local calqués sur la division administrative³⁰.

Comme le remarque Chatterjee, « dans les années 1980, l'opinion commune considérait les maîtres d'école comme à la fois désireux et capables de trouver des solutions acceptables aux litiges locaux. »³¹ Implantés à la fois dans le village – sans prendre part aux conflits liés à la terre – et dans le parti, ces maîtres vont se trouver être de redoutables médiateurs entre gouvernants et gouvernés, capables de s'adresser à l'administration au nom du village et d'expliquer aux villageois les exigences de l'administration communiste. Cependant, la confiance dont jouissaient ces instituteurs va peu à peu se perdre³². « Naguère médiateur respecté, le maître d'école avait développé ses propres intérêts particuliers au sein de la structure du pouvoir. À partir de la fin des années 1990, le Parti communiste s'est mis à considérer manifestement ses membres instituteurs comme un handicap. La grande question est donc maintenant : comment la société politique va-t-elle se renouveler ? Qui sera le prochain médiateur ? »³³ Il semble que ce parti n'ait pas réussi à trouver ce nouveau médiateur³⁴.

²⁸ Partha CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde*, Paris, Editions Amsterdam, 2009, p. 79.

²⁹ Dwaipayan BHATTACHARYA, « "Civic Community" and Its Margins », *Economic and Political Weekly*, 24 février 2001, <http://www.epw.in/special-articles/civic-community-and-its-margins.html>.

³⁰ Voir la *Figure 9 : Niveaux de divisions administratives* page 185.

³¹ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 80.

³² Cette perte de confiance est liée à l'augmentation impressionnante du salaire des instituteurs qui les a fait passer de pauvre au rang de notables important du village. De plus les maîtres liés CPI-M ont été accusés de consacrer plus de temps à l'activité politique du parti qu'à l'enseignement.

³³ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 83.

³⁴ En mai 2011, les communistes vont perdre le pouvoir, mettant fin à une expérience politique singulière.

C'est d'ailleurs dans cette faille que le Jana Sanskriti, né de la cuisse du parti, s'immisce dans les campagnes en modifiant la manière d'opérer la médiation entre les villageois et le politique.

L'engagement hors du parti

Contrairement à ce qu'avance Catherine Clément, ce n'est pas parce qu'au Bengale, des « élections ont lieu régulièrement [et qu'elles sont] régulièrement gagnées par les communistes »³⁵ que ce parti n'attente pas aux libertés fondamentales. Si la personne de Jyoti Basu est souvent citée comme un modèle de *socialiste Fabien*³⁶, il n'empêche que les méthodes de ce parti ne peuvent être érigées comme exemple moral et qu'en dehors des cadres, la liberté d'expression se trouve fortement bornée. C'est cette limitation qui décidera un petit groupe de militants à quitter le parti, au début des années 1980, pour tenter d'agir en marge de celui-ci. Sanjoy Ganguly³⁷ était l'un d'eux :

Dans le sud de Kolkata, près de la gare Ballyganj il y a un grand bidonville. Un certain nombre d'entre nous s'y rencontre le dimanche et les jours fériés. Mis à part moi, tous les autres travaillent pour une ONG basée à Ballyganj. Les individus qui vivent dans ces bidonvilles viennent de différentes zones des 24 Parganas qui relèvent du Sundarban Development Authority. Ils ne se ressemblent pas. Ceux qui viennent du voisinage des Sundarbans vivent en symbiose au bord des rivières et des terrains marécageux avec lesquels les voies ferrées n'ont aucun lien. Kolkata exerce une forte influence sur eux. Ces différentes personnes, certaines des villages proches de la ville, certaines de régions éloignées, s'étaient regroupées dans ce bidonville ; unies par une lutte commune pour la vie quotidienne.³⁸

À ce moment, cette dizaine d'activistes cherche encore comment mettre en forme leur volonté d'engagement. C'est la confrontation à la pauvreté dans les *slums* de Kolkata qui amène des réponses à ce questionnement.

³⁵ Catherine CLÉMENT, « Le Communisme est au Bengale », *Nouvelles FondationS*, n° 3-4, 1 septembre 2006, p. 161-164.

³⁶ Socialisme à tendance réformiste qui privilégie le consensus dans la manière de gouverner.

³⁷ « JS was started by an urban middle-class Bengali man — Sanjoy Ganguly. He worked as factory middle-management and was involved in trade union politics till the early 1980s, when he quit union politics and his job to begin life as a full-time political activist and social worker in urban slums. » Dia DA COSTA, *Development dramas: reimagining rural political action in Eastern India*, New Delhi, New York, Routledge, 2010, p. 57.

³⁸ « In South Kolkata, near Ballyganj railway station there a large slum. A number of us meet there on Sundays and holidays. Except for me all the others work for a ballyganj-based NGO. The people who live in these slums have come from different areas of the 24 Parganas that fall under the Sunderban Development Authority. They are not alike. Those who come from the vicinities of the sunderbans have an intimate relationship with rivers and the railway tracks have no link with water and marshy land. They are heavily influenced by Kolkata. These diverse people, some from villages near the city, some from remote areas, have come together in this slum, tied together now by a common struggle for daily existence. » Sanjoy GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India*, London, Routledge, 2010, p. 6-7.

À cette époque, aucun d'entre nous n'était impliqué dans le théâtre. Nous sommes passés des bidonvilles au village pour aider les gens à s'organiser. Après avoir passé quelque temps avec les personnes qui vivaient dans le bidonville près de la gare Ballyganj, nous avons senti la nécessité et l'urgence d'aller au village pour chercher à la racine du problème.³⁹

Les habitants des *slums* étaient alors des paysans travaillant dans des monocultures où il n'y avait guère plus de trois mois de travail par an. Cet exode des petits propriétaires et des ouvriers agricoles est grandement lié à une concentration de la propriété foncière, ainsi qu'aux effets de la première *révolution verte*⁴⁰.

Nous sommes allés dans les villages où il n'y avait pas d'électricité, il n'y avait pas de routes à cette époque, il n'y avait pas de téléphones, pas de toilettes. Pour la première fois – nous étions tous nés à Kolkata, élevés dans Kolkata –, nous nous sommes dit : “nous arrivons dans un monde nouveau”. Nous ne savions pas que ce monde existait en Inde. C'était donc une nouvelle Inde pour nous, vous voyez. Pendant la mousson, les routes devenaient très boueuses et glissantes. C'était l'enfer.⁴¹

Pour ce groupe de citoyens parti à la rencontre des campagnes, les conditions de vie des villages, si différentes de celles qu'ils connaissaient à Kolkata, mettent à l'épreuve leur volonté d'engagement. Se trouvant devant une pauvreté qu'ils ignoraient jusqu'alors, une partie du groupe décide de repartir⁴², l'autre, de s'installer.

Comme le note Julian Boal, cette « décision de s'implanter dans les campagnes a été certainement influencée par le maoïsme ; en 1985, le mouvement naxalite est encore une référence présente dans toutes les têtes, tout comme par le gandhisme et son désir de créer une “Inde des villages”. »⁴³

Devant l'arrivée de ces urbains, les villageois sont d'abord suspicieux⁴⁴ : ces individus, issus de castes plus élevées n'ayant aucun ancrage sur ce territoire, ressemblent à des bourgeois, plus riches et plus éduqués. Venu de la ville pour inciter les campagnes à se mobiliser, ce groupe

³⁹ At that time none of us were involved in theatre. We came from the urban slum to the village to help the people to organize themselves. After spending some time with the people who lived in the slum near Ballyganj station we felt the necessity and urgency of going to the village to look at the root of the problem. *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ Voir Frédéric LANDY, *L'Union indienne*, Nantes, Éd. du Temps, 2002.

⁴¹ « So we went to the villages and there is no electricity, there is no roads at that time, there is no telephones, no toilets,... the first time... we were all born in Kolkata, brought up in Kolkata. We were thinking “we come to a new world”. We didn't know that this world exist in India. So it's a new India to us, you know. During monsoons, roads become very muddy and slippery. It was like hell. » Entretien avec Sanjoy, 2010.

⁴² « Some of them have leave. Because they could not tolerate such uncomfortable life in the village. Even tea was no available. [...] We had no place to stay, we had a small mud house. It was maybe 8 feet by 10 feet where seven of us used to sleep. So you can imagine the kind of life we had. » Entretien avec Sanjoy, 2010.

⁴³ Julian BOAL, « “C’est quand le théâtre fini que notre travail commence” : l'exemple du Jana Sanskriti en Inde », in Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX (éd.), *Changer l'art, transformer la société*, Paris, L'Harmattan, 2009, vol.2, p. 135.

⁴⁴ Les membres étaient alors pris pour des politiciens extrémistes ou pour des missionnaires chrétiens.

découvre en parallèle de la pauvreté extrême, une richesse culturelle à travers l'art désigné comme folklorique, encore très présent dans les villages.

Nous sommes nés, nous avons été élevés à Kolkata et Kolkata a été une capitale britannique, il faut s'en rappeler. Les Britanniques ne nous ont laissé aucune preuve de notre culture populaire dans la ville. Nous avons été éduqués par le système éducatif britannique.⁴⁵

La redécouverte de cette culture traditionnelle leur fait percevoir une richesse argumentative qu'ils ignoraient jusqu'alors. Cette richesse vient également de la relation qui s'instaure entre le public et les artistes, qui n'est pas coupée par un espace scénique comme dans les représentations artistiques auxquelles ils avaient jusqu'alors pu assister à Kolkata.

7.3 *L'utilisation de la culture populaire*

Pour trouver leur place dans cette société paysanne, cette petite dizaine d'individus se forme à ces pratiques artistiques.

Nous avons obtenu l'acceptation des villageois. Parce que nous devons aller apprendre l'art populaire auprès des artistes traditionnels. Qui sont les artistes traditionnels ? Ce ne sont pas des professionnels, ce sont tous des villageois, des salariés, des agriculteurs...⁴⁶

L'intérêt porté à l'art populaire traditionnel et le temps investi dans cet apprentissage instaure une relation amicale, débouche sur des discussions abordant les modes de vie, modifie l'image du groupe et finit par lever les suspicions des villageois. En échange de cet apprentissage, les membres du Jana Sanskriti cherchent à se rendre utiles.

Nous avons essayé de les aider de toutes les manières possibles, sans argent, les emmener à l'hôpital ou en faisant un arbitrage en cas de conflit entre les familles. Ils ont donc trouvé notre présence utile.⁴⁷

Au contact des paysans, le Jana Sanskriti – qui ne portait pas encore ce nom – prend vite conscience de l'importance de cette culture traditionnelle populaire. Pour eux, ayant grandi en

⁴⁵ « At this point, I found first time in my life I came in touch with the folk theatre in the village, folk art in our traditions. We were born, we were brought up in Kolkata and Kolkata was the British capital, you must remember. So the British, they didn't leave any evidence of our folk culture in the city. We were educated by the British education system. » Entretien avec Sanjoy, 2010.

⁴⁶ « We got the acceptance from the villagers. Because we had to go to learn the folk art from the folk artists. Who are the folk artists? They are not professionals, they are all villagers, wage-workers, farmers... » (Kolkata, 2010)

⁴⁷ « We tried to help them in all possible ways without money, taking them to the hospital or doing arbitration if there is any conflict among the families. So they found our presence useful. » Entretien avec Sanjoy, 2010.

ville, avec les influences coloniales, cette culture était vue comme archaïque. L'idée de la capacité de l'art traditionnel et folklorique à être utilisé comme médium d'apprentissage et d'enseignement saisit particulièrement ces membres du Jana Sanskriti qui commencent à chercher les liens possibles entre ces pratiques artistiques et leurs idéaux.

Nous avons donc commencé à apprendre l'art populaire traditionnel et tout en apprenant l'art populaire traditionnel, j'ai découvert un homme de théâtre en moi. C'est comme si j'étais le spectateur de mon propre acteur et que je trouvais une personne de théâtre en moi qui était caché, invisible en surface. Ce fut une découverte. Et depuis, nous avons commencé à faire du théâtre avec l'activisme. Le théâtre y a été ajouté, c'était un théâtre de propagande. Car à cette époque, j'avais peu de connaissances sur le théâtre. Quelles connaissances avais-je ? Je n'avais vu que des groupes de théâtre de propagande de mouvements militants, de la branche culturelle du parti communiste.⁴⁸

Le *Folkart* – qu'on aurait plus tendance à désigner par « art traditionnel populaire » – auquel s'exerce les membres du JS, se compose des différentes pratiques que sont le chant, la musique et les instruments qui l'accompagnent (Sitar Tabla, Shehenai, khol, dholak...), l'expression corporelle (Gaajan⁴⁹ Dandiya Raas, Raibeshe, Chhau Purulia, danse Gotipua ou Odissi) ainsi que l'utilisation de masques, de maquillages et des costumes (qui servent notamment pour la transformation genrée). La variété de ces cultures traditionnelles est intégrée et entre en coalescence pour proposer un renouveau d'une tradition artistique contestataire.

Le renouveau d'une tradition contestataire

À travers la pratique de l'art populaire, le groupe issu de Kolkata s'élargit aux paysans intéressés par la façon de repenser le *folkart*, de manière plus directement politique. Le Jana Sanskriti n'est pas le premier à avoir recours à ce type de procédé et c'est chez des artistes – à l'instar de Girish Chandra Ghosh, ayant vécu pendant la colonisation – qu'il trouve ses modèles.

⁴⁸ « So we started learning the traditional folk art and while learning the traditional folk art, I discovered a theatre person in me. It's like I was the spectator of my own actor and found a theatre person in me which was hidden, which was not in the surface. It was a discovery. And since we started doing theatre and then, with activism, theatre was added but this theatre was propaganda theatre. Because, from my knowledge, little knowledge of theatre, in those days - what kind of knowledge I had? I only saw propaganda theatre groups from activist movements, from communist parties, cultural wing. » Entretien avec Sanjoy, 2010.

⁴⁹ « I came to the villages. Seeing the audience-artist relationship in folk art it became obvious quite quickly that this was the medium for us to conduct or politics. That was it! We began to learn Gaajan. Gaajan is one of the most popular folk forms in South 24 Parganas » Sanjoy GANGULY, *Where we stand : five plays from the repertoire of Jana Sanskriti*, Kolkata, Camp, 2009, p. 21.

Girish Chandra Ghosh⁵⁰ était un musicien bengali, poète, dramaturge, romancier, metteur en scène et acteur. Plusieurs personnes le considèrent comme le père du théâtre bengali. Sanjoy Ganguly – l'actuel leader du mouvement Jana Sanskriti – en parle comme le premier à avoir fait une analyse politique de la mythologie indienne, en montrant les défauts des Dieux. Alors que les personnages hautement glorifiés sont plus difficiles à critiquer, cette mise en exergue des vices divins permet pour lui une prise de conscience et une réflexion sur l'individualité et la subjectivité. Ghirish Gosh représente l'épopée indienne d'une manière critique et politique, valorisant ainsi la richesse de la culture indienne à un moment où la culture britannique coloniale avait une très forte influence dans les grandes villes du pays au détriment de l'art traditionnel indien.

Ce théâtre devenait une forme de résistance politique, pouvant être utilisé contre les forces de l'Empire Britannique. Cette valeur critique est d'ailleurs reconnue par les britanniques qui, à travers la loi coloniale de 1878⁵¹, interdisent ce genre de théâtre. C'est dans le sillage de cette pratique que le Jana Sanskriti se situe. Et c'est dans ce genre de théâtre que Sanjoy Ganguly trouve un modèle :

L'art populaire indien intègre la potentialité de dialogue. À l'époque où j'essayais de m'intégrer dans la vie des villages, je suis tombé sur l'art populaire traditionnel, et pour la première fois de ma vie, j'ai vu une forme de théâtre épisodique. Ça s'appelait le Gajan, qui utilise soit le chant ou la danse pour passer d'un épisode à l'autre. J'ai remarqué de nombreuses formes où l'empathie n'était pas quelque chose d'attendu par les spectateurs. Les personnages sont dépeints comme plein de conflits – même ceux des dieux. [...] L'art traditionnel était utilisé pour être un véhicule de la tradition épique argumentative, avec l'objectif de créer un espace intellectuel pour les individus dans la société, tout à fait à la manière dont Brecht en a fait usage plus tard.⁵²

⁵⁰ Girish Chandra Ghosh (1844-1912) a cofondé le Grand Théâtre National, le premier théâtre professionnel bengali, entrepris en 1872. Il a écrit près de 40 pièces de théâtre. Il deviendra plus tard un disciple de Sri Ramakrishna et un proche ami de Vivekananda. Le centre principal du Jana Sanskriti se nomme Girish Bhavan, en hommage à cet artiste.

⁵¹ Les Britanniques rédigèrent d'ailleurs une loi en 1878 limitant la pratique en langues indiennes dans la presse et autres médias. La loi visait principalement à contrôler l'impression et la diffusion de documents séditionnels. Mais par extension, le *Vernacular Press Act* empêchait ce genre de théâtre de se produire. Cette loi abrogée en 1881 a joué le rôle de catalyseur pour les mouvements d'indépendance indiens.

Voir : « Vernacular Press Act (1878, India) -- Britannica Online Encyclopedia », <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626266/Vernacular-Press-Act>.

⁵² « Indian folk art incorporates the potential for dialogue. In the days when I was trying to integrate myself with life in the village, I came across traditional folk art, and for the first time in my life I saw an episodic theatre form. It was called Gajan, and it uses either song or dance to move from one episode to another. I noticed many forms where empathy was not something expected from the spectators. Characters are portrayed as full of conflict – even those of gods. [...] Traditional art used to be a vehicle for the argumentative epic tradition, with the objective of creating an intellectual space for the people in society, very much in the way Brecht later made use of it » S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, op. cit., p. 131.

Comme le remarque Ralph Yarrow, « la représentation fait partie intégrante de la situation sociale et quotidienne, plus que quelque chose qui serait séparé d'elle, comme dans le cas de l'art au sens occidental post-médiéval du terme. »⁵³ L'espace de la représentation dépasse de loin celui du monde occidental. Si nous rejoignons Yarrow, dans son analyse de l'espace différencié de représentation, il reste important de veiller à ne pas tomber dans un travers de folkloristes opposant une douce culture populaire à une culture savante hégémonique. Pour cela nous suivrons les traces de Dumont – et de Mauss avant lui – qui réfléchissait en termes de milieu, en opposant *fait local* et *global*⁵⁴. Comme le note Raphaël Rousseleau :

Ce couple n'est pas à entendre dans un sens purement géographique, et la métaphore convient tout à fait au type de relation que Dumont veut décrire. Le fait local, en effet, peut s'entendre comme la *reproduction d'un modèle général*. Mais il est surtout une *application originale* ou mieux, une *appropriation* de ce modèle qui reste, quant à lui, virtuel (ou discursif) tant qu'il n'est pas réalisé.⁵⁵

L'utilisation du qualificatif *local* se substitue chez Dumont au qualificatif *populaire* souvent chargé de présupposé. Plutôt que de chercher à distinguer arbitrairement les différences entre *folkart* et son utilisation « moderne » par le JS, il semble plus intéressant de penser son appropriation. Cette approche compréhensive du fait local permet de dégager à la fois les influences d'une culture indigène et la prégnance d'une culture englobante. La manière d'investir le *folkart* du JS est bien une forme d'*appropriation* d'un modèle culturel local que l'on trouve principalement dans les campagnes du Bengale-Occidental⁵⁶, mais en mettant l'accent sur la capacité de ces traditions populaires à mettre en œuvre le même espace que des dramaturges et metteurs en scène plus contemporains comme Brecht. Cette *application originale* légitime ainsi l'actualité de cet art traditionnel populaire sans chercher à l'enfermer dans une identité close. Dans un entretien réalisé avec Géraldine Doat, Sanjoy Ganguly précise cette idée :

Je crois que j'ai vraiment découvert Bertolt Brecht dans les villages, parce que j'ai vu que ses idées y étaient déjà présentes. Ce n'est pas Brecht qui a découvert la distanciation, cela avait déjà été découvert par beaucoup de gens qui n'étaient pas des théoriciens du théâtre. Ils ne sont pas reconnus, tous ces villageois qui développaient ce type de théâtre. Aujourd'hui qui

⁵³ Ralph YARROW, *Indian theatre : theatre of origin, theatre of freedom*, Richmond, Curzon, 2001, p. 65 (Trad. G. Doat).

⁵⁴ Louis DUMONT, *La Tarasque. Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1951.

⁵⁵ Raphaël ROUSSELEAU, « Entre folklore et isolat: le local. La question tribale en Inde, de Mauss à Dumont », *Social Anthropology*, 11-2, juin 2003, p. 189-213.

⁵⁶ Et même en Inde de manière générale, car l'appropriation du folkart ne se limite pas à celui pratiqué au Bengale.

les connaît ? Qui connaît leur histoire ? Comment ce théâtre s'est-il développé ? Qui l'a développé ? Ils n'ont pas d'histoire. Mais je suis sûr que c'est le peuple qui avait compris ça.⁵⁷

Ganguly rencontre donc l'art populaire bengali et se laisse séduire par cette pratique. Ce qui ne l'empêche pas de l'analyser à l'aide de références propres à un *Calcuttan intellectual* issu de mouvance marxiste, mais en reconnaissant le rôle du peuple dans cette création. Comme le remarque Chatterjee :

Le paradoxe est en effet curieux, car la modernité coloniale en Inde au XIX^e et au XX^e siècle avait évidemment élu domicile en ville, et c'est là que l'élite nationaliste indienne a émergé. Pourtant, deux générations de penseurs sociaux et politiques, d'universitaires et d'artistes, de poètes et de romanciers, vivant et travaillant à l'époque du nationalisme, ont consacré toute leur énergie créatrice à la production d'une idée non de la ville indienne future, mais d'une Inde rurale adaptée à l'âge moderne.⁵⁸

Ganguly fait partie de ces personnes. Il faut noter que le Jana Sanskriti n'est ni le seul, ni le premier groupe⁵⁹ à opérer ce renouveau de l'art traditionnel dans une perspective critique de distanciation avec des formes de théâtre plus classiques en cherchant de nouvelles formes d'hybridation. Dans les années 1980, des groupes comme *Alternative living Theatre* de Madhyamgram s'engagent dans la même voix, mais en restant dans l'espace urbain ; ce qui n'est pas une maigre différence.

La construction d'un clivage culturel rural/urbain est historiquement liée à la formation d'une classe particulière de personnes appelées les *Bhadraloks*⁶⁰. Dans sa thèse, Dia da Costa met l'accent sur le rôle particulier que ce groupe a joué⁶¹. Ces intellectuels étaient simultanément les plus imprégnés des idées européennes dans leurs pratiques, mais aussi les plus sévères critiques de cette idéologie. Ils ont à la fois occupé l'espace dans la vie culturelle et politique du Bengale de manière hégémonique et contre-hégémonique.

La « tradition folklorique » a le plus souvent réinvesti la culture populaire en la reconstruisant comme l'incarnation de l'unicité de l'Inde, pour justifier les revendications de la souveraineté nationale. C'est un des rôles qu'a joué The Indian People's Theatre Association (IPTA). Formée en 1942, engagée pour une révolution socialiste et nationale, cette association particulièrement

⁵⁷ Entretien réalisé par Géraldine Doat avec Sanjoy Ganguly, 2006.

⁵⁸ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 170-171.

⁵⁹ Sudipto CHATTERJEE, *The colonial staged: theatre in colonial Calcutta*, Oxford, New York, Seagull, 2007.

⁶⁰ *Bhadralok* signifie littéralement distingué, homme décent ou les gens de biens.

⁶¹ Dia MOHAN, *Scripting power and changing the subject: the political theatre of Jana Sanskriti in rural Bengal*, Cornell University, 2003, p. 14.

active au Bengale a joué un rôle central pour faire émerger certaines caractéristiques des traditions folkloriques et redonner vie au théâtre bengali. « La plupart des groupes de théâtre contemporains s'appuient sur le concept propre à l'IPTA de *travelling theatre* pour propager l'activisme politique. Ceux-ci sont nombreux parmi les groupes de théâtre de Kolkata »⁶², et le Jana Sanskriti ne fait pas exception.

Mais à la différence de plusieurs de ces groupes utilisant cette culture populaire à Kolkata, le Jana Sanskriti a cherché à toucher le public qui avait conservé cette culture séculaire dans les campagnes.

Le fait que les dirigeants du Jana Sanskriti soient résolus à faire des sujets ruraux (plutôt que de s'orienter vers des tendances, des opportunités de financement urbain non-gouvernemental) son principal public est sans précédent dans le domaine du travail politique, en dehors des parties politiques. La plupart des organisations non-gouvernementales du Bengale rural interviennent sur de brèves périodes afin de mettre en œuvre leurs projets axés sur les services, notamment au sein des communautés rurales. Ce mode de travail politique renforce le fossé rural-urbain des projets de développement. En comparaison, le Jana Sanskriti choisit de s'engager dans une implication profonde et sur le long terme auprès des collectivités rurales. Ces caractéristiques de la composition et de l'organisation du Jana Sanskriti font que ses membres transgressent la fracture rural-urbain. Ces membres viennent vivre à l'encontre des séparations d'expériences produites par la cette fracture.⁶³

Si le fossé rural/urbain est une construction, il n'en est pas moins réel dans ce domaine. Il joue un rôle important dans la vie quotidienne des villageois du Bengale rural. C'est en évitant de creuser ce fossé que le Jana Sanskriti a commencé à trouver son identité distinctive.

Loin des logiques urbanocentrées, extirpée des logiques de parti, imprégnée des idéaux de changement social, la réappropriation de ces techniques artistiques va mener à la réalisation d'une première création intitulée *Gayer Panchali*⁶⁴

⁶² « Most of the contemporary theater groups draw on the IPTA's concept of travelling theatre for propagating political activism. These, among others, include the numerous theater groups in Calcutta. » Nandi BHATIA, « Staging Resistance: The Indian People's Theatre Association », in *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*, Duke University Press, 1997, p. 453.

⁶³ « The fact that Jana Sanskriti leaders are single-minded about making rural subject (rather than urban non-government funding opportunities, effort, and trends) its primary audience is unprecedented in the realm of political work outside of party politics. Most non-governmental organizations in rural Bengal intervene for brief periods in order to implement their service-oriented projects in particular rural communities. This mode of political work reinforces the rural-urban divide of development projects. By comparison, Jana Sanskriti chooses to commit itself to deep and long-term involvement in rural communities. Jana Sanskriti's compositional and organizational features make its members transgress the rural-urban divide. These members come to live against the grain of the experiential separations and order produced through the rural-urban divide. » D. MOHAN, *Scripting power and changing the subject...*, op. cit., p. 17.

⁶⁴ Qui signifie le chant du village. On trouve le script et la chorégraphie de cette pièce dans l'ouvrage suivant S. GANGULY, *Where we stand: five plays from the repertoire of Jana Sanskriti...*, op. cit., p. 23-63.

Gayer Panchali

Écrite par Sanjoy Ganguly, mais créée par le groupe naissant⁶⁵ en 1987, *Gayer Panchali* (le chant du village) a évolué au fil du temps et à travers les interactions avec le public suite aux représentations. La pièce raconte les différents aspects de la vie des villageois, cherchant à montrer comment ils sont touchés par les politiques gouvernementales, qui les laissent à la merci de la nature et qui délèguent aux guérisseurs les questions de santé publique. Cette combinaison d'expériences comprend des situations exposant diverses oppressions liées aux chefs de partis politiques, aux Panchâyats Pradhan⁶⁶, aux patrons d'exploitations, et aux médecins du gouvernement. La pièce est une revendication du *droit au village*⁶⁷ qui montre les difficultés et les obstacles à une telle demande. Elle aborde les contraintes de la migration saisonnière des travailleurs. Elle revendique le droit de travailler et de vivre dans le village tout au long de l'année et dénonce le manque d'accès des populations aux soins de santé, que ce soit dans l'espace rural des villages ou dans les espaces urbains quand les villageois migrent pour travailler dans le secteur du bâtiment.

Cette pièce va avoir un impact non négligeable dans le développement du Jana Sanskriti. L'essence de son succès est liée à la combinaison de deux éléments. Tout d'abord, elle reprend des codes culturels auxquels les villageois sont accoutumés : on y trouve déjà l'utilisation de *lathi*, danse à l'aide de bâtons, qui confère à la représentation une esthétique rythmée et énergique.

⁶⁵ « My friend in the village collaborated with me in this enterprise, enriching the play with their own expérience. Thus Gayer Panchali was reborn » S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, op. cit., p. 13.

⁶⁶ Les Gram Panchâyats locaux sont des autogouvernements au niveau du village ou des petites villes de l'Inde. Ils sont dirigés par le Sarpanch, qui a la charge de diriger le conseil local.

⁶⁷ Expression inspirée de l'idée de « droit à la ville » d'Henri Lefebvre.



Figure 15 : Danse des bâtons introduisant chaque théâtre forum

On y trouve aussi un « usage libéral » de chansons folkloriques de différentes régions de l'Inde. Mais à la différence des représentations artistiques qui parlent la plupart du temps de divinités hindoues, cette pièce relate des tranches de vie des villageois. Le symbolique n'est plus consacré aux mêmes objectifs. Il est dédié à ceux-là mêmes auxquels il s'adresse, à ceux qui possèdent ces codes, les villageois.

Résonance du chant du village

Dia Da Costa⁶⁸ fait une analyse scène par scène de la pièce en mettant chacune d'elles en lien avec des travaux scientifiques traitant du monde rural indien et bengali en particulier, afin de montrer la pertinence de cette pièce. Dans un autre ouvrage qu'elle a dirigé pour les 25 ans du Jana Sanskriti, L'auteur a regroupé des contributions de membres du noyau dur du JS et l'on constate dans ces textes que *Gayer Panchali* revêt une importance majeure dans le parcours de chacun d'eux⁶⁹. L'influence de cette pièce n'en est pas moins différente et ce que les

⁶⁸ D. DA COSTA, *Development dramas...*, op. cit., p. 107-118.

⁶⁹ Dans cette partie je m'appuierai abondamment sur ces contributions que j'ai lues lors de mon premier voyage. Sur le terrain, elles ont été utilisées comme médiums pour aborder certaines questions historiques et politiques sur groupe. J'abordais les auteurs de chaque contribution pour en savoir plus sur un point en particulier esquissé dans l'article, mais sous-tendant un important sous-texte. Le fait de mettre en avant ces contributions vise aussi à rendre visible l'importance de ces personnes dans la construction de ce mouvement.

contributeurs retiennent de leur première expérience renvoie à des affects distincts, mais complémentaires.

Satyanranjan Pal, que nous nommerons ici *Satyada*⁷⁰, revient sur l'expérience qu'il a contribué à façonner.

Dans la pièce *Gayer Panchali*, j'ai trouvé un moment familier de ma vie dans chaque scène. Il y en avait une en particulier qui m'a ému. Dans celle-ci, des personnes portent un cadavre sur leurs épaules. Quand on leur demande comment cette personne est décédée, le public apprend que le garçon est mort d'une morsure de serpent. Cela arrive, parce que les dispensaires de village, il n'y a pas de médicament pour les morsures de serpent. Il faut aller les chercher en ville. Évidemment, sur le chemin, ce qui devait arriver arriva. La dernière phrase de cette scène est : « les serpents vivent au village, et l'antidote vit tout là-bas dans la ville ». Quelques années avant de jouer *Gayer Panchali*, un neveu du côté de ma mère avait été mordu dans la nuit par un serpent, alors qu'il dormait. Il dormait sur le sol. Après avoir été soigné par le shaman du village, il a été emmené à l'hôpital du village. Mais comme il n'y avait pas d'antidote là-bas, il est mort. À cette époque, j'ai compris que, tout comme lui, tant de personnes étaient vulnérables à ce problème. Je devais faire quelque chose pour protester contre cette situation.⁷¹

Quand on pose aujourd'hui la question aux membres historiques des raisons de cet engouement, certains avancent avoir été touchés par le fait qu'on accorde de l'importance à la souffrance inhérente à leur vie.

En 1988, Sanjoyda du JS et quelques autres sont venus au village de Kailashpur, dans le quartier Raidighi du District du South 24 Parganas pour diriger un atelier. Je suis allé à cet atelier. Mais j'y suis allé avec un autre objectif en tête. Il y avait un nombre incalculable d'organisations dans notre région qui essayaient de faire venir des fonds des organisations non-gouvernementales extérieures, et mon but, en allant à cet atelier dirigé par Sanjoyda, était de voir si je pouvais mettre en place un financement pour le club du village dont je faisais partie. Mais dans cet atelier, je me suis découvert, moi et la société, sous une nouvelle lumière. Progressivement, je me suis investi dans ce travail de façon inextricable.⁷²

⁷⁰ *Da* (pour les hommes) et *di* (pour les femmes) sont des marques de respect dues aux anciens, mais aussi aux personnes qui se sont illustrées dans leurs actions ou dans leurs comportements de manière vertueuse.

⁷¹ « In the play, *Gayer Panchali*, I found in every scene a familiar scene from my life. There was one scene in particular that moved me. In that scene, some people are taking a dead body on their shoulders. When people ask how the person died, the audience learns that the boy died of a snake-bite. That happens because in village health-centres there are no medicines for snake-bites. You have to take them to the city. Not surprisingly, on the way there, what had to happen, happened. The last line of that scene is, 'Snakes live in the village, and the antidote lives all the way in the city.' A few years before I performed *Gayer Panchali*, a nephew on my mother's side of the family had been bitten by a snake while he was sleeping at night. He was sleeping on the floor. After being treated by the village shaman, he was taken to the village hospital. But since there was no antidote there, he died. At that time, I felt that just like him, so many people are vulnerable to the problem. I had to do something to protest this situation. » Satyanranjan PAL, « The Market Works like a Hungry Shark », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. [texte oublié de la 1^{er} édition].

⁷² « In 1988, Sanjoyda from JS, and with him, some others as well, came to Kailashpur village under Raidighi block in District 24 Parganas (South) to conduct a workshop. I had gone to that workshop. But I had gone there with another goal in mind. There were innumerable organizations in our area that attempted to bring money from

Le Saradamoyi Smriti Sangha était une petite association culturelle et sociale du village qui visait entre autres à célébrer les *Jatra*, forme de théâtre musical ayant encore à ce moment une forte fonction religieuse dans les campagnes. *Gayer Panchali* n'est pas exempte de référence au *Jatra*, que Satya connaissait bien, mais dans lequel il ne trouvait pas pleinement son compte. Dans ce texte narratif une expérience vieille de 25 ans au sein du JS, on ressent l'importance de ce moment de quasi conscientisation qui a changé son regard sur la société et qui l'a mené à s'y investir totalement.

Nous avons commencé à jouer de quartier en quartier. La pièce était sous forme d'agitprop à l'époque. Mais elle ne contenait rien de fictionnel. Elle était totalement liée aux vies et aux circonstances propres aux villages : des questions sociales liées aux vies des travailleurs agricoles dans notre contexte.⁷³

Durant les années 1980, la troupe n'est composée que d'hommes. Il est très mal vu, voire proscrit, pour les femmes de se mettre en scène dans les villages. Les personnages féminins de la pièce sont donc joués par des hommes. Pritilata Mondol se souvient :

Les jeunes hommes du village de Nakkali (un village proche de Basar) montaient les pièces de Jana Sanskriti. J'ai eu la chance de voir leur performance de *Gayer Panchali*. J'ai été impressionné par cette pièce. La danse kathi, la structure de la pièce, son contenu, le jeu – tout m'a semblé merveilleux. J'ai aussitôt décidé de fixer une date pour les ateliers de formation au théâtre. C'était le début de ma relation avec le JS. Avec le JS, j'ai commencé quelque chose de nouveau. J'ai pris conscience que le théâtre est une force immense pour rassembler les gens et construire une puissance collective. C'est là que j'ai choisi le théâtre comme moyen d'expression principal de mon travail.⁷⁴

Portées par l'enthousiasme du public, les représentations se multiplient. Après chaque pièce les villageois demandent aux acteurs d'attendre un peu, rentrent chez eux et reviennent avec du riz, des pommes de terre ou un peu d'argent. Renuka Das insiste pour sa part sur ces moments d'échanges et de solidarité :

external NGOs and my goal for going to the workshop that Sanjoyda was conducting was to see if I could secure some funding for the village club (Saradamoyi Smriti Sangha) of which I was a part. In that workshop, however, I discovered myself and society through new eyes. Gradually, I got engaged in this work in an inextricable way. » *Ibid.*

⁷³ « We started performing in neighborhood after neighborhood. The play was in its propagandist form at the time. But there was nothing fictional in it. It was absolutely tied to lives and circumstances in the villages: political, social issues that were entirely tied to the lives of agricultural workers in our context. » *Ibid.*

⁷⁴ « The young men of Nakkali village (a neighboring village to Basar) used to do JS plays. I had the good fortune of watching their performance of the JS play, *Gayer Panchali*. I was impressed with that play. The kathi dance, the form of the play, the content, the acting-all of it seemed marvelous to me. Immediately, I decided to fix a date for the theatre training workshops. That was the beginning of my relationship with JS. With JS, I began something anew. I realized that theatre is a massive force for bringing people together and to build collective strength. That's when I chose theatre as the main medium of my work. » Pritilata MONDOL, « The Needs and Norms of Sansar », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 70.

Nous étions allés jouer à Sitarampur pendant Kalipuja. C'était à l'embouchure de la baie du Bengale. Nous pouvions entendre l'océan de là. Le bateau à moteur est venu dans la matinée pour nous ramener. Les gens du bateau nous ont demandé de jouer et ont dit qu'ils s'occuperaient de tout. Ils nous ont donné du riz soufflé à grignoter. Mais quelqu'un a dit « ne nous donnez pas des en-cas, nous devons manger du riz aussi ! ». Ils ont apprécié notre humour et nous ont encouragés à manger nos en-cas, tout en nous assurant qu'il y aurait du riz pour le dîner. Nous avons joué la pièce *Gayer Panchali* (Chant du Village) pour eux. Ils ont tant aimé la pièce qu'ils ont commencé à parler de leurs problèmes. Ils ne savaient pas comment réagir à notre représentation. Ils nous ont donné du hiba frit et du curry hilsa [espèce de poisson] et du riz à grains fins. Nous avons dormi dans la maison abandonnée d'un garde-forestier. Les femmes dormaient à l'intérieur tandis que les hommes montaient la garde à l'extérieur de la maison. Ce type de relation est particulier. L'amour, l'amitié et la confiance entre nous ont beaucoup de sens pour moi. Je ne ressens pas de peur. Je sais que j'ai accès à cet amour. Je sais que l'on ne peut pas acheter cette sorte d'amour. Il y a une certaine humanité qui s'est développée avec le temps. J'ai l'impression d'avoir tout trouvé dans cette organisation : que ce soit le chemin de l'illumination, ma propre liberté, ou toutes sortes de bonheur.⁷⁵

L'accueil rempli d'humanité que décrit Das est bien sûr une composante de la vie des villages, mais c'est surtout une résultante du travail du JS. Car pour l'équipe de théâtre, cette solidarité est à conquérir. C'est ce que nous montre le témoignage de Pradeep Sardar, un autre membre du JS.

Quand nous avons joué *Gayer Panchali* pour la première fois, c'était au village de Ramtonunagar. Les gens ne comprenaient pas trop quel genre de théâtre nous allions présenter. C'était parce qu'il n'y avait pas de scène, pas d'éclairage, pas de maquillage. « Quel genre de théâtre vont-ils jouer ? » Beaucoup de gens plaisantaient à ce sujet. J'étais assez embarrassé. J'avais l'impression que mon statut et ma réputation s'effondraient sous mes yeux ! Parmi nous, il y avait quelqu'un du nom de Saktida. Il a ajouté à ma honte en disant : « est-ce là une façon de faire du théâtre ? Sur le sol, alors que des gens se moquent de nous, avec une pauvre lampe pour nous éclairer ? » De toute façon, il n'y avait rien à faire. Si nous étions venus, nous devons jouer. En plus, Satyada, Simadi et Pareshta étaient venus de Madhyamgram. Au bout d'un moment, quand tout le monde était rassemblé, nous avons commencé à chanter. Nous avons commencé notre danse kathi (danse avec des bâtons en bois). Et après ça, nous avons joué *Gayer Panchali*. Quand nous avons fini la pièce, tu aurais vu ! Tant de gens sont venus nous parler. Ils disaient : « vous avez joué une très bonne pièce !

⁷⁵ « We had gone to perform in Sitarampur during Kalipuja. This was at the mouth of the Bay of Bengal. We could hear the ocean there. The motor-boat arrived in the morning in order to return. The trawler party said that you perform your play and we will make arrangements for you. They gave us some puffed rice to snack on. But someone said 'Don't feed us snacks, we have yet to eat rice!' » Playing along with our humour, they encouraged us to eat the snacks saying that of course you will eat rice for dinner. We performed the play *Gayer Panchali* (Song of the Village) for them. They liked the play so much, they started talking about their problems. They did not know how to respond to us. They fed us hilsa fried and hilsa curry and fine grained rice. We slept in an abandoned forester's home. The women slept inside the house while the men kept guard outside the house. This relationship is special. The love, friendship, and trust among us, is very significant to me. I have no fear. I have this love. I know that you cannot buy this kind of love. There is a certain humanity that has been developed over time. I feel that I have got everything from this organization: whether you talk about the path of light, my freedom, and every kind of happiness. » Renuka DAS, « My Dream Palace, Will it Stay Together? », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 53.

Au premier abord, nous n'avions pas conscience que ce serait aussi bien. Si nous l'avions compris plus tôt, nous vous aurions accueilli autrement. Nous aurions prévenu bien plus de gens. Ce genre de théâtre doit être montré souvent. Le travail que vous faites est merveilleux. Il faut que vous reveniez. Nous serons mieux préparés. »⁷⁶

Un développement dans l'adversité

Dans certains villages, *Gayer Panchali* est redemandé. Plusieurs personnes sollicitent des ateliers pour se former. Ces nouveaux membres répètent *Gayer Panchali* pour pouvoir le jouer avec des membres du Jana Sanskriti dans leur propre village. Dans son texte, Pradeep Halder revient sur sa première représentation :

Quand nous sommes arrivés au village un bon nombre d'enfants nous suivaient partout en nous posant mille questions : « êtes-vous venu nous montrer *lathikhela*⁷⁷ ? » D'autres demandaient : « êtes-vous des charmeurs de serpents ? » Après tout, nous avions un masque de serpent. Quand ils ont vu *Simadi* ils ont dit : « cette femme aura sûrement le rôle de *bedini*⁷⁸ ». La barbe de *Satyada* leur faisait penser qu'il serait le charmeur de serpent.

Dans notre pièce, il y avait trois scènes différentes et, en apparence, déconnectées. Quand nous avons commencé notre représentation, tout le monde était parfaitement silencieux. Nous avons entamé une grande discussion après la pièce. C'est là que je me suis rendu compte qu'il y avait une signification particulière à cette forme de théâtre. *Gayer Panchali* est une de ces pièces qui touche l'âme de chaque personne. Je n'ai pas l'impression de jouer dans ces cas-là. J'ai l'impression que je raconte aux gens ma propre histoire. Par exemple, il y a dans la pièce une scène qui montre que le fils de *Pari* est décédé la nuit précédente. Quand le grand-père emmène son petit-fils au bûcher funéraire, on lui demande comment l'enfant est mort. Il répond : « il est mort du choléra ». Quand nous jouions cette scène, une tante de notre quartier a éclaté en sanglots. J'ai appris plus tard, par ma mère, qu'elle avait eu un fils. Je n'étais pas encore né. Ce garçon était mort du choléra. Les hôpitaux de nos villages ont des médecins, mais pas de médicaments, et des médicaments à disposition quand il n'y a pas de médecins pour les prescrire. La femme avait dû envoyer son fils voir un charlatan à *Karanjali*, et son fils n'avait pas survécu. Je m'étais dit à l'époque que ce serait merveilleux s'il y avait un hôpital près du village de *Belpukur*. Alors cet enfant ne serait pas mort.

⁷⁶ « When we first did *Gayer Panchali*, it was in Ramtonunagar village. People didn't quite understand what kind of theatre we were about to do. That's because there was no stage, light, make-up, "What kind of theatre are they going to do?" Many people joked around about it. I felt quite embarrassed. I felt my status and reputation sinking before my eyes! Among us, there was someone called *Saktida*. He increased my shame by saying, 'Is this the way to do theatre? On the floor, with people making fun of us, with one lame lamp illuminating us?' » In any case, there was nothing to be done. Since we had gone, we had to perform. On top of that, *Satyada*, *Simadi*, *Pareshda* had come from *Madhyamgram*. After a while, when people had gathered, we started to sing. We started our *kathi* dance (wooden staff dance). And after that we performed *Gayer Panchali*. When we finished our play, oh boy! So many people came to talk to us. They said, "You performed a very nice play! Initially, we didn't quite realize how good it would be. If we had realized this earlier, we would have arranged things differently. We would have told many more people. This kind of theatre needs to be performed frequently. The work you're doing is wonderful work. You must come another day. We will prepare in advance." » Pradeep SARDAR, « Other Hungers Than Money », in *Dia DA COSTA* (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 62-63.

⁷⁷ *Lathikhela* est une pratique culturelle (un art martial) indigène de cette région.

⁷⁸ *Bedini* est le terme familier pour désigner les femmes nomades associées à la capture et aux spectacles de serpent.

Une autre scène de Gayer Panchali a vraiment fait vibrer mon âme. Mon neveu, qui avait un ou deux ans de plus que moi, dormait sur le sol l'été. Pendant son sommeil, il fut mordu par un serpent. Nous l'avons emmené à l'hôpital de Kulpi. Là-bas, il n'y avait pas d'antidote pour les morsures de serpent. Sur la route de Diamond Harbour, il est mort. Nous l'avons ramené chez nous et nous avons fait appel à au moins sept chamans pour qu'ils agissent sur le poison. Nous l'avons gardé à la maison et ils se sont occupés de lui. Certains ont dit : « il y a encore de la vie en lui », et d'autres ont dit : « le poison mange son âme ». Une grande foule s'était rassemblée pour suivre le drame. À la fin, son corps est devenu bleu, sa salive moussait aux coins de sa bouche. Nous avions espéré en vain.⁷⁹

La représentation de cette pièce n'est pas sans poser des problèmes dans les villages. Certaines jeunes personnes qui souhaitent se former théâtralement se heurtent aux membres de leur famille qui occupent des postes élevés au sein du CPM local, indirectement accusé dans les passages satiriques de la pièce.

Dia Da Costa analyse à juste titre cette douce satire dans une scène où un pauvre fermier qui part au marché pour vendre sa chèvre est accosté par un homme politique. Ce politicien exige qu'il lui vende sa chèvre, car c'est de lui que le paysan a obtenu le prêt lui permettant d'acheter cette chèvre. Le paysan calcule à voix haute combien il a déjà remboursé en comptant que cela représente au moins cinq chèvres bien nourries. Il demande au politicien de le laisser passer, pour aller vendre sa chèvre sur le marché et en obtenir un bon prix. Mais le politicien n'en fait rien et le paysan est forcé de reconnaître la légitimité de l'autorité de cet homme qui lui a jadis concédé un prêt.

⁷⁹ « When we arrived in the village a number of children followed us around and asked us a thousand questions. Some asked, "Have you come to show lathikhela?" Others asked, "Are you snake-charmers?" We had a snake mask after all. When they looked at Simadi they said, 'This woman will surely play the character of the bedini.' Satyada's beard gave them the idea that he will be the snake-charmer. At any rate, there were three disparate and seemingly disconnected scenes in our play. When we started our performance, everyone was absolutely silent. We started a great discussion after the play. That's when I realized that there is a different significance to this form of theatre. Gayer Panchali is such a play that it touches every person's soul. I don't feel like I am acting at that point. It feels like I am telling people my life story. For example, the play shows a scene of Pari's son having died the night before. When the grandfather was taking his grandson to the funeral pyre, he was asked how the child died. He answers, 'He died of cholera.' During the performance of this scene, an aunt in our neighborhood burst into tears. I learned from my mother later that this had a son. I had not been born yet. That boy had died of cholera. Our village hospitals have doctors but no medicine, and medicine available when there is no doctor to prescribe them. The woman was compelled to take her son to a quack doctor in Karanjali but her son did not live. I had wondered at the time how wonderful it would be if there was a hospital nearby in Belpukur village. Then that child would not have died.

Another scene in Gayer Panchali really stirs my soul. My nephew, who was about a year or two younger than me, was sleeping on the floor in the summer time. In the midst of his sleep he was bitten by a snake. We took him to Kulpi hospital. There was no antidote for the snake-bite there. On the way to Diamond Harbour, he died. We brought him home and called on at least seven shamans to attend to the poison. We kept him of our home and they started their work on him. Some of them said, he still has life in him and others said, "The fish are eating on his soul." A huge crowd gathered to watch the drama. In the end, his body turned blue, he was frothing at the mouth. Our hope was in vain. » Pradeep HALDAR, « A Rock Cannot Ultimately Stop the Momentum of Water », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 77-78.

Monsieur, s'il vous plaît monsieur, laissez-moi partir. Il ne me reste que ça, laissez-moi aller le vendre sur le marché. Ma mère est morte, monsieur. Monsieur, vous êtes miséricordieux, vous êtes ma mère et mon père. S'il vous plaît, laissez-moi y aller, je veux juste aller la vendre au marché.⁸⁰

Il s'agit pour Da Costa d'un exemple classique dans les sociétés paysannes où les villageois effectuent un acte de retenue et de révérence. Ce qui permet d'éviter la confrontation avec les autorités locales en adoptant à la place les arts subtils de la résistance⁸¹.

La représentation d'une fiction réaliste préserve et produit simultanément la réalité de l'autorité paternaliste d'un homme politique, elle incarne la reconnaissance que cette autorité dépend de la légitimité qui lui est accordée dans des moments d'interaction. Dans ce cas, l'interaction donne à l'homme politique le rôle de parent (fictif). Quand les tentatives de résistance des villageois échouent, les limites de l'attention réelle du parent fictif et la représentation de la déférence apparaissent clairement.⁸²

Sur scène, la joute verbale entre le paysan et le politicien finit mal pour le paysan, forcé de vendre sa chèvre. Le jeu montre alors les limites de la révélation du « discours caché »⁸³ dans l'espace public, mais la présentation des « formes quotidiennes de collaboration »⁸⁴ (qui vont de pair avec les formes quotidiennes de résistance) produit une nouvelle confrontation publique avec l'autorité politique. Elle montre la manière dont cette autorité abuse du pouvoir. L'autorité de l'homme politique n'est pas à la hauteur de ce qui pourrait être attendu d'une personne ayant du pouvoir.

Durant les années 1980 et 1990, cette pièce a été jouée par des ouvriers agricoles et des paysans au moins cent fois par an. Dans son texte, Sima Ganguly (la première femme à jouer dans cette pièce) se rappelle du rôle de la pièce dans l'expansion du groupe :

⁸⁰ "Sir, please sir, sir please let me go. My last bit of property, let me go and sell it in the market. My mother died, sir. Sir, you are merciful, you are my mother and father. Please let me go so I just want to go and sell this in the market" S. GANGULY, *Where we stand : five plays from the repertoire of Jana Sanskriti...*, op. cit., p. 29.

⁸¹ Dia Da Costa se réfère ici à James C. SCOTT, *La domination et les arts de la résistance: fragments du discours subalterne*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008 ; James C SCOTT, *Weapons of the weak : everyday forms of peasant resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985 ; Gillian HART, « Engendering everyday resistance: Gender, patronage and production politics in rural Malaysia », *Journal of Peasant Studies*, 19-1, 1991, p. 93-121.

⁸² "The enactment of a sincere fiction simultaneously preserves and produces the reality of a politician's paternalistic authority and embodies the recognition that his authority depends on legitimacy granted in moments of interaction. In this case, the interaction produces the politician as (fictive) parent. When the villager's attempt at resistance fails, the limits of this fictional parent's care and the performed deference become clear." D. DA COSTA, *Development dramas...*, op. cit., p. 112.

⁸³ J.C. SCOTT, *La domination et les arts de la résistance...*, op. cit. Dans la traduction française, on parle de « Texte caché », alors qu'en anglais *hidden transcript* ou en espagnol *Discursos ocultos*. *Discours caché* semble plus approprié pour décrire les propos oraux provenant d'acteurs (individuels ou collectifs) intervenant dans les relations interpersonnelles (sphère privée) ou sociales (sphère publique) afin de critiquer la question du pouvoir.

⁸⁴ Christine Pelzer WHITE, « Everyday resistance, socialist revolution and rural development: The Vietnamese case », *Journal of Peasant Studies*, 13-2, 1986, p. 49-63.

En 1989, 13 ou 14 équipes du JS ont, avec le KMS et le SMS, collectivement initié un mouvement des travailleurs agricoles pour le droit au travail tout au long de l'année. Pour cela, nous avons décidé d'organiser une manifestation à vélo de Kolkata à Delhi, d'une durée de 55 jours, en donnant des représentations sur le chemin. Certaines organisations nous ont rejoints en route. Quand nous avons atteint Patna nous comptons 250 vélos. Chaque jour, nous faisons 55 à 60 kilomètres. À chaque endroit, des organisations de masse nous aidaient. Elles nous trouvaient à manger, où dormir, et un lieu public où se réunir. Lors de ces rencontres dans la rue, nous jouions *Gayer Panchali*. Ce qui signifie qu'en 55 jours, nous avons joué *Gayer Panchali* 55 fois dans 55 lieux.⁸⁵

Gayer Panchali est une réussite dans le sens où le message qu'elle souhaite adresser est reçu par le public qu'elle vise. Mais après quelques années, Sanjoy Ganguly – le seul membre fondateur encore présent au sein du Jana Sanskriti – constate que les villageois viennent au spectacle, mais que le dialogue ne s'instaure pas durablement entre la troupe et les spectateurs. Or, cette volonté de dialogue est une des raisons qui l'avait mené à quitter le parti communiste. Reproduire cette *culture du monologue* sonne de fait comme un nouvel échec.

Rencontre avec le théâtre de l'opprimé

Au début des années 1990, Sanjoy Ganguly acquiert un feuillet de la traduction anglaise du livre *Théâtre de l'Opprimé*. Souhaitant s'inspirer des théories d'Augusto Boal, le groupe cherche alors à se former. Une personne proche du Jana Sanskriti qui a eu l'occasion de participer à un atelier en France consacré aux techniques de ce théâtre permet la mise en contact entre le Jana Sanskriti et l'équipe d'Augusto Boal.

N'ayant pas les moyens de faire partir un groupe entier en Europe, le Jana Sanskriti prend la décision de demander à Boal de venir animer un atelier de théâtre de l'opprimé. Boal est alors directeur au CTO Paris. Il est déjà âgé et demande à ses collaborateurs parisiens de faire ce voyage pour assurer la formation. En 1991, six membres du CTO Paris sont ainsi détachés pour délivrer ces ateliers. Ces personnes parlent encore de cet échange avec beaucoup d'émotion. À l'instar de Jean François :

⁸⁵ "In 1989, 13-14 theatre teams of JS, and KMS (Khet Majdoor Samiti) and SMS (Sramajeebi Mahila Samiti) collectively initiated a movement for Right to Work all year round for agricultural workers. For this, we decided to do a cycle rally from Kolkata to Delhi for 55 days performing along the way. A number of mass organizations had joined us along the way. By the time we reached Patna we had 250 cycles. Every day we cycled about 55-60 kilometers. In every place, mass organizations helped us along the way. They arranged for food, accommodation, and a street meeting at each location. At the street meetings, we performed *Gayer Panchali*. That is, in 55 days we performed *Gayer Panchali* 55 times in 55 places." Sima GANGULY, « Either you do this work out of love, or not at all », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, Camp, 2012, p. 40.

Quand Augusto Boal demanda à cinq comédiens du C.T.O. de Paris d'aller animer un stage pour un groupe de paysans militants indiens, nous étions fiers, mais aussi – disons-le – très inquiets. C'est un autre continent, une langue inconnue, probablement avec d'autres habitudes pour entrer en relation dans un groupe, avec d'autres codes liés au corps (lesquels ? Comment se touche-t-on en Inde ? Entre hommes ? Entre femmes ? Entre hommes et femmes ?). Nos jeux et exercices sensoriels fonctionneront-ils ? Sont-ils universels ? Nous venons de France, mais la méthode du TO, elle, vient du Brésil ; encore d'un autre continent. Puis nous nous sommes dits : « Faisons confiance à la méthode ». En février 1991, après le choc de la misère à Calcutta, nous voilà donc un peu après Madhyamgram, à Badu, près d'un kiosque au milieu d'une prairie déserte, avec 70 participants. Tout autour, en silence, des hommes façonnent des briques de terre, les enfants et les villageois viennent nous observer en fin d'après-midi, et Sanjoy traduit, traduit inlassablement de l'anglais au bengla les jeux, exercices, images, récits, improvisations ! Tout cela dans une grande concentration. Plusieurs sous-groupes se constituent, dans lesquels on se débrouille sans traducteur, des scènes sont créées, jouées, et on fait forum !⁸⁶

L'apprentissage de ces techniques et de la philosophie qui l'accompagne transforment considérablement leur pratique et leur manière d'appréhender tant le public que le politique. L'utilisation de ces techniques en atelier auprès de paysannes donnera lieu à la création d'une première pièce basée sur le vécu de vingt-deux femmes venant de vingt-deux familles d'un même village. Cette pièce intitulée *Shonar Meye*⁸⁷ occupe une place centrale dans la matrice de ce mouvement. C'est cette matrice que nous allons maintenant analyser en observant l'organisation de ce groupe, sa stratégie de développement, et cela à travers ses équipes théâtrales et ses comités.

⁸⁶ 2010 « Jana Sanskriti fête ses 25 ans : déjà 20 ans de compagnonnage ! » Par JF Martel, président de T'OP ! Théâtre de l'Opprimé, Lille, France.

⁸⁷ Voir le chapitre consacré à cette représentation page 263.

8 Structuration du Jana Sanskriti

Pour décrire l'organisation du Jana Sanskriti, il pourrait être tentant d'utiliser un schéma pyramidal, où l'on trouverait le directeur artistique à la pointe et les spect'acteurs au pied de l'édifice. Mais cette pyramide sous-entendrait que ce mouvement fonctionne sur une logique *top-down*, ce qui ne correspond pas à ce que nous avons observé sur le terrain. De la même manière, ce qui est décrit comme une organisation fonctionnant sur le *bottom up*, ne suffit pas à caractériser ce mouvement.

Plus de vingt ans après sa création, cette organisation définit ses objectifs de la manière suivante¹ :

- L'organisation s'engage pleinement à permettre au peuple de grandir intellectuellement et politiquement. Elle agit constamment contre les tentatives réactionnaires qui cherchent à faire des individus des suiveurs aveugles.
- L'organisation lutte contre toutes sortes de fondamentalismes, qu'ils soient religieux ou politiques. Elle lutte contre la « culture de monologue »² à tous les niveaux de la société.
- Pour atteindre ces objectifs, elle utilise le théâtre de l'opprimé dans ses principaux moyens d'action.
- L'organisation se consacre à la distribution des moyens de production du théâtre aux masses opprimées contre une « élitisation » du théâtre et du politique.
- Cette organisation agit contre ce qui permet aux personnes de *ventiler leurs émotions* (*to ventilate their emotion*). Grâce au théâtre de l'opprimé, l'organisation cherche à rendre les individus critiques, rationnels, politiquement actifs, combattant le monopole de la scène comme le monopole de la parole.
- Grâce au théâtre de l'Opprimé, l'organisation lutte contre l'intériorisation des valeurs oppressives qui nous habitent à un niveau inconscient.

¹ Voir S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, op. cit., p. 151.

² On retrouve ici l'opposition développée par Boal pour conceptualiser le TO entre le dialogue et le monologue.

- Afin de changer les relations sociales oppressives, les masses opprimées doivent effectuer un cheminement qui va du particulier au général. Et pour accomplir ce voyage, le Théâtre de l'Opprimé est utilisé comme un outil pour atteindre cet objectif.
- L'organisation ne se concentre pas seulement sur le moment de la représentation, mais poursuit le travail après la performance afin d'établir une équation constructive entre le jeu et l'activisme. L'organisation considère le théâtre comme « une répétition pour le changement ». L'activisme sur scène continuera ainsi en dehors.

Les deux premiers points sont des objectifs généraux, le troisième annonce l'outil principal pour viser la réalisation de ces objectifs. Le quatrième annonce la manière de se servir de cet outil. Le cinquième, le sixième et le septième points expriment les objectifs concrets, attendus sur les individus, qui découlent de l'utilisation de cet outil. Et enfin le dernier rappelle que l'utilisation de l'outil n'est pas une fin en soi, mais qu'elle n'est justement qu'une méthode pour travailler sur les objectifs concrets et généraux.

Dans le 7^{ème} objectif, le mot *masse* est employé pour parler des « masses opprimées ». Si l'emploi de ce terme peut sembler choquant ou décalé voire obsolète en Occident par sa référence à un vocabulaire marxiste suranné ou à une analyse des mécanismes psychologiques écrasant l'individualité, il nous semble que le concept de masse prend un sens tout à fait opératoire dans cette région du monde. D'autant plus que l'emploi de ce terme est ici accolé à celui de mouvement.

8.1 *Développement d'un mouvement de masse*

« Mouvement de masse » est parfois défini comme le rassemblement d'un grand nombre d'individus ne faisant pas partie de l'élite d'une société donnée, qui s'organisent dans un effort pour apporter des changements dans les institutions sociales, économiques, ou politiques existantes. Ces définitions mettent souvent en avant le fait que ces mouvements sont

caractérisés par la présence d'un chef charismatique³. Si cette question⁴ n'est pas directement liée à notre problématique, il reste néanmoins important de savoir si le Jana Sanskriti peut être désigné comme tel. Pour leur part, les membres de l'équipe centrale définissent cette organisation comme un mouvement. Le fait de vouloir y ajouter le terme de masse pourrait être vu comme occidentalocentré. Or, une des forces de ce mouvement est justement de pouvoir faire masse à des moments particuliers où la réunion d'un grand nombre de personnes est nécessaire ; que ce soit pour soutenir une revendication, pour la signature d'une pétition ou pour l'organisation d'une manifestation regroupant plus d'une dizaine de milliers de personnes. Ce type de regroupement n'est pas rare en Inde, mais le fait qu'il se fasse autour d'une pratique théâtrale reste, en revanche, beaucoup plus inhabituel.



Figure 16 : Spect'actrices et spect'acteurs durant le festival Muktadhara IV⁵

³ Jaap van GINNEKEN, *Mass movements in Darwinist, Freudian and Marxist perspective: Trotter, Freud and Reich on war, revolution and reaction, 1900-1933*, Apeldoorn, Het Spinhuis, 2007.

⁴ Question qui n'a cessé de m'obséder lors de mes séjours au sein du Jana Sanskriti pour comprendre le rôle de Sanjoy Ganguly dans cette organisation. J'ai commencé à développer des pistes de réflexion sur ce point dans partie suivante : voir chap. *Le rôle charismatique*, page 333.

⁵ Crédit photographique: Audrey Olivetti

Ce potentiel humain, cette levée de masse paysanne ne s'est pas construite en un jour et un tel mouvement perdurant depuis presque trente ans ne s'est pas fait par la volonté d'un seul homme.

Si l'influence de Sanjoy Ganguly est indéniable, il est important de noter qu'un groupe s'est rapidement créé et que sans ce groupe, le Jana Sanskriti ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. La dynamique est d'abord née dans les South 24 Parganas autour d'une équipe. À la fin des années 1980, un constat s'impose :

Quand nous avions un groupe et que nous étions à Dohakanda, on voyageait sur les places des villages et on donnait des représentations. Ce groupe était uniquement constitué de travailleurs agricoles du village. L'intention derrière la représentation était de toucher un public aussi vaste que possible. Mais les comédiens étaient tous des travailleurs, et, pour eux, rentrer de leur dure journée de labeur pour ensuite voyager jusqu'à un village éloigné pour jouer devenait difficile. Parfois, on passait une journée entière à se déplacer, jouer et revenir. C'est ainsi que nous avons compris que nous ne pouvions pas survivre avec seulement un groupe pour atteindre des milliers de personnes. Nous avons élargi notre zone de travail et nous avons commencé à créer de nouveaux groupes, dans de nouveaux lieux. C'est à ce moment que nous avons décidé de former de nouveaux groupes.⁶

Dès le départ, l'objectif est bien de toucher un grand nombre de personnes. Or les membres de cette équipe ne consacrent pas tout leur temps à l'activité artistique. Ils sont pour la majorité d'entre eux paysans et travailleurs agricoles.

Si nous voulons répandre notre travail, nous ne pouvons pas le faire en nous limitant à un seul groupe. Si nous créons un groupe dans une zone spécifique, ce groupe en particulier peut travailler seulement sur cette zone et n'a pas à se déplacer pour atteindre d'autres zones. Ils peuvent discuter ensemble avec les gens et trouver des solutions aux problèmes. C'est pourquoi nous avons deux ou trois groupes dans un village ou par Anchal.⁷

⁶ "When we had one team and it was in a place called Dohakanda that team would travel to places in the villages and perform. This team was comprised solely of agricultural workers from the village. The intention behind performing was to reach people in a large scale. But the actors were all workers and for them to come back from the hard work of the day and then to travel to a far off village to play was becoming difficult. Sometimes a whole day gets spent in just going, performing and coming back. That is why we realized that we can't survive with just one group to reach to these thousands of people. We increased our work area and started creating teams from those places to new places. We decided to form new teams at that time." : Entretien avec Satya (traduction du Bengali par Sujoy Ganguly), Badu, décembre 2013.

⁷ "If we want to spread this work of ours it would not be possible to do that if we limit ourselves to just one group. If we make a team in a particular area of work then that particulate team can focus on that area alone and need not travel out to reach other areas. They can discuss together with the people and sort out the problems. That is why we have two to three teams in one village or one Anchal": Entretien avec Renuka (traduction du Bengali par Sujoy Ganguly), Badu, décembre 2013.

Renuka met bien l'accent sur un point du développement de cette pratique qui est l'importance accordée à la discussion. Le fait de pratiquer l'itinérance dans un périmètre trop large empêche d'avoir ces temps de débat dans la vie quotidienne avec les villageois du secteur.

À l'aide d'ateliers, la petite équipe a donc commencé à en former d'autres, d'abord dans le même secteur – car former de nouvelles équipes restait un pari incertain – pour ensuite s'autoriser à aller plus loin dans d'autres Panchâyats. La création de nouvelles équipes va poser la question de la coordination du Jana Sanskriti.

Quand nous avons commencé à nous étendre, notre réputation grandissait dans les villages et nous recevions de plus en plus souvent des demandes pour aller jouer. Nous répondions même aux demandes d'aide pour résoudre des problèmes. Donc, où que nous allions nous pouvions inspirer les gens, nos relations avec les gens étaient devenues fortes depuis que nous restions sur place. Pendant que nous étions sur place, de jeunes personnes du village venaient nous voir et disaient qu'ils voulaient créer un groupe. Dans ces nouvelles branches du groupe, il y en avait dont les qualités d'acteur étaient relativement plus conséquentes. Nous les avons intégrés pour former un groupe central. Et dans ce groupe central, chaque individu s'occupe de certaines zones en particulier. Leur rôle est d'entretenir l'action au sein de ces groupes et de s'occuper d'eux.⁸

De la multiplication des groupes naît une équipe centrale responsable de coordonner ce qui va s'apparenter à un mouvement.

L'équipe de coordination

Les membres de JS comptent des paysans sans terre, des personnes de la classe moyenne rurale tout comme des individus assimilés aux *Scheduled Caste* et au *Scheduled tribes*. Trois des dix personnes de l'équipe de coordination de JS sont issues de milieux non agricoles. Tous ces membres du comité central ont eu une affiliation avec différents partis politiques. Cinq des dix membres de l'équipe de coordination sont des femmes. Sur ce point, Da Costa observe la chose suivante :

Comme la fameuse actrice Binodini Dasi qui, voulant nourrir de multiples modes d'appartenance au début du XX^{ème} siècle, rencontra de grandes difficultés à réconcilier ses

⁸ “So as and when we started spreading we were becoming famous in the villages and were receiving calls for performance more and more. We responded to even calls to solve problems. So wherever we went we were able to inspire people and our relationship people became strong since we never withdrew from the areas we remained there. While we stayed on in those areas young folks from the village come to us and say they want to form a group. Now in these branch teams those that were relatively more skilled as actors we took them and formed a central team. And in this central team the individuals have their own respective areas to look after. Their role is to keep those teams active and look after them.” Entretien avec Satya (traduction du Bengali par Sujoy Ganguly), Badu, décembre 2013.

aspirations quant à sa carrière de comédienne avec celles qui l'appelaient au mariage, quatre femmes sur les cinq comédiennes et meneuses du JS demeurent célibataires. Au-delà de l'équipe de coordination en elle-même, le JS est constitué d'un nombre approximativement égal d'hommes et de femmes (en majorité mais pas exclusivement hindous). À l'exception de l'équipe de coordination qui travaille en tant que militants et comédiens à plein temps pour un modeste salaire mensuel, tous les travailleurs du JS ont leurs propres moyens de subsistance.⁹

Il ne serait pas pertinent de schématiser l'organisation de cette équipe. Cela créerait une image trop caricaturale de cet agencement qui oscille entre l'harmonie et le désordre¹⁰. Néanmoins, pour mieux comprendre le fonctionnement de cette équipe, il est intéressant de l'étudier à travers le lieu dans lequel opère cette coordination : le centre de Girish Bhavan.

Le centre Girish Bhavan

Ce centre se situe à Badu dans la périphérie de Kolkata, à deux heures de train du centre de la capitale et de l'État. Il a été construit par les membres du Jana Sanskriti au début des années 1990. Aujourd'hui, le centre évolue encore. Entre notre premier séjour en 2010 et notre dernier en 2013, nous avons pu observer de nouvelles constructions qui à ce jour ne sont pas achevées, puisqu'un projet d'extension est en court.



Figure 17 : Panneau à l'entrée du Centre Girish Bhavan

⁹ "Like the historic actress Binodini Dasi who struggled with great difficulty to reconcile her aspirations of an acting career with aspirations for marriage to nurture multiple modes of belonging in the early twentieth century, four out of the five JS women actors and leaders remain single. Beyond the coordinating team itself, it is constituted by an approximately equal number of (predominantly but not exclusively Hindu) men and women. With the exception of coordinating team members who work as full time actors and activists for a modest monthly salary, all JS workers have livelihoods." D. DA COSTA, *Development dramas...*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰ Je me permets ici ce jugement de valeur, car cette complexion ne se laisse pas saisir et ne le souhaite sans doute pas. Elle est une construction qui s'est faite sur le long terme et en répondant juste au besoin du mouvement. Pour le cartésien pétri de rationalité occidentale que je suis, les lacunes et dysfonctionnements organisationnels sautent aux yeux à longueur de journée. Mais pour celui comme moi qui vient d'une société gorgée par cette rationalité génératrice de stress et productrice de non-sens, les temporalités dans lesquelles on m'a emmené me semblent à n'en pas douter beaucoup plus humaines.

Lorsqu'on séjourne pendant plusieurs semaines au centre, il est difficile de ne pas l'associer à un lieu de vie communautaire. Car même si personne n'y réside de manière permanente, on trouve constamment entre quatre et huit personnes qui séjournent ici de quelques jours à quelques semaines. L'organisation de l'espace est faiblement segmentée. Dans le même endroit, on trouve à la fois un lieu de vie et un centre culturel comprenant une partie administrative.

L'espace est constitué de trois bâtiments, d'un garage couvert pour un véhicule, d'un potager, et d'une scène cylindrique en extérieur. Dans le fond, on trouve les sanitaires, une réserve qui sert à entreposer du matériel scénique, et quelques chambres à l'étage. Le deuxième bâtiment est une cuisine ouverte avec un espace couvert où sont servis les repas. En sortant de la cuisine et en longeant le potager, on arrive devant la scène cylindrique, surélevée d'une trentaine de centimètres pour pouvoir être utilisée même durant les mois de mousson. En s'avancant encore un peu, on arrive au bâtiment principal. Celui-ci est composé de cinq pièces : quatre bureaux et un salon pour accueillir les personnes extérieures. Une partie des bureaux assure aussi la fonction de salle de couchage lorsque beaucoup de monde est présent. À l'étage de ce bâtiment, on trouve aussi une grande salle permettant d'accueillir un nombre important de personnes, pour le couchage, les réunions, mais aussi les ateliers si le temps n'est pas clément.

L'équipe de coordination n'est pas en permanence au centre. La plupart des membres vivent dans leurs villages, mais passent pour des répétitions, des ateliers, pour les réunions ou les démarches administratives. Certains, selon leur fonction, y passent plus de temps que d'autres. Au fil des années, chacun s'est spécialisé dans des activités particulières (coordination des équipes théâtrales, ateliers de formation, programmes éducatifs ou sociaux, comptabilité, approvisionnement...) ¹¹.

Quand le groupe s'est agrandi, le Jana Sanskriti a salarié des personnes extérieures pour aider à l'organisation. Deux personnes sont embauchées pour le travail en cuisine, un comptable gère le budget du JS, un travailleur social assiste les groupes locaux dans leur démarche et un chauffeur assure les acheminements nécessaires avec le véhicule.

Pour rejoindre par le train ou par la route les villages où est implanté le JS, il faut entre trois et cinq heures. Cette distance peut sembler plus problématique qu'autre chose, mais elle permet

¹¹ Ces activités sont exposées de manière plus précise en annexe : *Les branches d'activités du Jana Sanskriti*, Page XIV.

d'avoir un pied à terre à proximité de Kolkata. Les villageois ont parfois à s'y rendre pour aller à l'hôpital¹² ou pour rencontrer les autorités centrales.



Figure 18 : Scène cylindrique du Girsh Bhavan

Toutefois, de manière à éviter des déplacements répétés des centres ont été construits dans les Blocks où intervient le JS.

Les autres centres : Mukta Mancha

Le premier centre de ce type a été construit entre 1992 et 1995. Le Mukta Mancha est un espace couvert, mais ouvert, construit par les villageois pour permettre des représentations aussi par temps de pluie. Il a été construit à l'initiative du JS et avec l'aide de villageois qui ont participé aux frais.

À cette époque, la situation économique du JS était extrêmement fragile. Mais quand bien même, nous avions de la sincérité, de la détermination et de l'espoir. Rien qu'avec ça, nous avons décidé de créer un Mukta Mancha où les gens se réuniraient et discuteraient de ce qu'ils voudraient. Nous avons constaté qu'après 63 ans d'indépendance le gouvernement et les intellectuels avaient rarement évoqué les pratiques et les espaces culturels du quotidien des citoyens. Tout ce qui a lieu a toujours été centré sur les villes. Ou alors, ils ont contrôlé ces espaces et ces pratiques comme s'ils leur appartenaient. La possibilité que les gens des villages soient en mesure de participer à des pratiques culturelles, le fait qu'ils soient eux aussi créatifs, qu'ils pensent, sont des choses que les gens de pouvoir ne conçoivent pas. S'ils le concevaient, alors depuis toutes ces années il y aurait eu quelque chose d'autre dans les villages. En tout cas, à partir de ce point de vue, nous avons eu l'idée de Mukta Mancha. Mais

¹² Durant mes séjours j'ai pu assister à la transformation du centre en véritable dispensaire où plusieurs villageois venaient pour obtenir une consultation qui n'existait pas dans leurs villages. Certains membres du JS viennent aussi effectuer des périodes de convalescence si celles-ci sont impossibles chez eux.

où trouver l'argent pour le faire ? Nous avons calculé ce que rapportaient nos représentations. Les comédiens donneraient un jour de paye à la cause. Les femmes des comédiens collecteraient de la paille, du riz, tout ce que les gens donneraient dans chaque maison du village. Tous les gens du village amèneraient de la boue provenant de-ci et de-là pour construire le Mukta Mancha, un peu surélevée par rapport aux champs alentours. C'était comme ça que notre Mukta Mancha fut construit. En dehors de cela, chaque personne donnait de son temps comme elle pouvait.¹³

Le constat sur le gouvernement et les intellectuels de Satya corrobore les analyses de Chatterjee lorsqu'il établit la différence faite par les autorités entre les *citoyens* et les *populations*¹⁴. Ces analyses qui valent pour Kolkata même s'étendent à notre sens à l'ensemble du territoire bengali. Les villageois entrent de fait dans la catégorie *population*, qui nécessite une prise en charge dans une approche gestionnaire, en opposition au *citoyen* à qui l'on reconnaît « le partage de la souveraineté de l'État, et donc l'affirmation de droit par rapport à ce dernier »¹⁵

La création d'un centre suscite de nouveaux désirs chez une population à qui l'on n'avait jamais proposé d'espace distinct permettant les réunions, les répétitions, les ateliers ou les festivals. Ce lieu sert aussi pour les réunions et les débats, il crée un espace public alternatif que les pouvoirs en place n'ont jamais créé et ne contrôlent pas. Cela ne signifie pas que l'espace public soit absent des villages indiens. Mais celui-ci est aux mains des partis et des riches exploitants et, comme le note Nancy Fraser, les membres des groupes subordonnés ne disposent dans ce type de configuration d'aucun lieu pour débattre entre eux de leurs besoins et de leurs désirs. « Ils ne disposent d'aucun espace où ils puissent engager des processus de communication qui ne seraient pas supervisés par des groupes dominants »¹⁶. Fraser montre que ce type d'espace est nécessaire pour développer son identité et produire dans un second temps des contre-

¹³ "At that time, the economic situation of JS was extremely weak. Even so, what we had was sincerity, strength of mind, and hopes. With this alone, we resolved to create a Mukta Mancha where people will come together and discuss whatever it is that they want to discuss. We have noticed that even after 63 years of independence the government or intellectuals have rarely talked about cultural practices and spaces for everyday citizens. Whatever has happened has always been centred in cities. Or, they have controlled their spaces and practices as if it is their own. The possibility that people in the village are also able to engage in cultural practices, the fact that they too have creativity, that they think, people in power do not think about these things. If they did think this, then in all these years, there would have been something or the other in villages. At any rate, from this standpoint we came up with the idea of the Mukta Mancha. But where's the money for it? We calculated that our shows would yield some money. The actors would donate one day's wages to the cause. The wives of the actors would collect straw, rice, whatever people would donate from every house in the village. Everyone in the village brought mud from far and wide to build the Mukta Mancha at a bit of height from the surrounding fields. That's how our Mukta Mancha would be prepared. Apart from this, people would donate their labour as and when each was able." S. PAL, « The Market Works like a Hungry Shark »..., *op. cit.*

¹⁴ La notion de population est reprise dans une acception foucauldienne, qui comprend l'idée de contrôle.

¹⁵ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde*..., *op. cit.*, p. 166.

¹⁶ N. FRASER, *Qu'est-ce que la justice sociale?*..., *op. cit.*, p. 126.

discours si cela est nécessaire. Cet espace n'est pas *encore* oppositionnel au sens d'Oskar Negt, mais à travers la pratique artistique et les débats qui l'accompagnent, il constitue bien une *arène discursive parallèle*¹⁷.



Figure 19 : Mukta Mancha de Dighambarpur

En plus du travail artistique à proprement parler, le Mukta Mancha sert aussi aux activités éducatives. À Dighambarpur, une classe de maternelle investit régulièrement le lieu. Vers 20 heures, on voit aussi de jeunes étudiants s'y réunissant pour les études du soir. Il sert enfin pour des festivals tels que le *Masanta Parab* qui offre un espace d'échanges, autour du répertoire bengali traditionnel, entre les deux grandes « communautés bengalies » : les hindous et les musulmans. Cet espace présente l'avantage d'échapper aux récupérations politiciennes, qui sont monnaie courante pour ce type de manifestation.

Masanta Parab offre un espace où les gens peuvent se réunir et accéder à des événements culturels. Cela leur offre une opportunité mensuelle de mettre leurs plus beaux saris, de rire et d'échanger en dehors du travail ou des intérêts politiques. En tant qu'institution culturelle elle rassemble les gens, ce qui est une lutte fondamentale bien que sous-estimée, contre les expériences aliénantes dans des lieux de travail tels que le dépôt de pommes de terre où Yudhistri travaillait. *Masanta Parab* est une institution et une pratique culturelle qui résulte de l'engagement de la population pour un projet de construction d'une communauté et d'un environnement tels qu'elle le conçoit – dépassant les divisions et les querelles dans lesquelles

¹⁷ N. FRASER, *Qu'est-ce que la justice sociale?...*, op. cit.

les hommes politiques et les militants des ONG, les pères et les membres plus âgés de la communauté sont engagés.¹⁸

La création de ce premier lieu va donner des envies à tous les autres membres du JS. Chaque village (ou Block) souhaite à juste titre pouvoir disposer de son propre Mukta Mancha. La création de tels lieux dans chaque village devient une revendication du mouvement.

Trois Mukta Mancha existent à ce jour. D'autres étaient prévus à la construction. Plusieurs familles paysannes avaient proposé de céder une partie de leurs terres pour permettre l'installation de centre. Mais ces projets n'ont pas pu aboutir. Tout d'abord parce que la construction de telles structures demande du temps et la mobilisation d'un grand nombre de personnes. Mais c'est surtout le prix, notamment le coût de l'entretien, qui rebute à s'engager dans de tel projet.



Figure 20 : Mukta Manch de Srinarayanpur

L'un des Mukta Mancha que nous avons visité n'était pas intégralement achevé, faute de moyens. Un autre demandait d'importantes réparations et trouver les financements pour les effectuer semblait complexe.

¹⁸ "Masanta Parab offers a space for people to come together to enjoy cultural performances. It provides people with a monthly occasion to wear their better saris, to laugh, to interact outside of work or political gain. As a cultural institution it brings people together, which is a fundamental, even if understated, fight against the alienating experiences in workplaces such as the potato storage unit Yudhistir worked in. *Masanta Parab* is a cultural institution and practice which is a result of people's engagement with the project of constructing a community and environment as *they* would like it to be – transcending the divisions and feuds that politicians, NGO activists, fathers, and older members of the community have engaged in." Dia MOHAN, « From Alienation to Healthy Culture: The particularity of Jana Sanskriti's use of "theatre of the oppressed" in rural Bengal, India ».

Enfin, dans certains Blocks, l'existence de temples à l'architecture particulière offre les conditions nécessaires pour se retrouver¹⁹. Pour toutes ces raisons, il semble que la dynamique qui visait à bâtir un Mukta Manch dans chaque village ait un peu changé.



Figure 21 : Temple du Kulpi Block

En 2013, le premier Mukta Manch construit à Dighambarpur est transformé en centre culturel, avec une construction en dur, comprenant une bibliothèque et l'accès à des ordinateurs (ce qui est très loin d'être la norme dans les villages) et des chambres pour accueillir les membres du JS d'autres villages. D'une certaine manière, le JS choisi de consolider ce qui existe déjà plutôt que de se lancer dans des projets qu'il aurait beaucoup de difficulté à assurer.

C'est avec le centre du Girish Bavan et avec ces trois Mukta Mancha que le JS peut assurer la formation de tous les nouveaux groupes souhaitant à leur tour fonder une équipe. C'est en s'appuyant sur ces structures qu'il a assuré sa stratégie de développement.

La stratégie de multiplication

Dans les textes et la pratique d'Augusto Boal, on trouve déjà cette idée de multiplication qui décrit la formation de nouveaux jokers, mais aussi et plus largement la diffusion ou la propagation du TO dans de nouveaux groupes. Le Jana Sanskriti pousse cette logique dans une perspective singulière.

¹⁹ Ces temples n'appartiennent pas directement aux autorités villageoises. Ce qui fait de ces lieux un espace assez neutre pour organiser des réunions.

Il semble ici important de préciser que le Jana Sanskriti ne vient pas jouer dans un village comme des missionnaires viendraient prêcher la bonne parole. Lorsqu'ils se rendent dans un nouvel endroit, ses membres sont invités par des personnes vivant dans ce village. Cette invitation découle soit d'un intérêt pour une des thématiques abordées par le JS, soit d'une volonté d'hommes ou de femmes de pratiquer cette forme de théâtre. Chaque équipe joue dans les villages avoisinants et même parfois dans une zone plus large là où ils ont des connaissances. Ce lent travail de bouche à oreille et d'interconnaissance conduit le JS à être sollicité et non l'inverse²⁰.

Le club local de notre village avait contacté le JS. Au départ, ils étaient venus discuter de différents problèmes et à la fin de notre échange ils ont joué et j'ai été inspiré. J'ai rejoint le groupe et décidé d'en créer d'autres. Les comédiens du groupe que j'ai créé étaient tous issus de la classe ouvrière mais ils n'étaient pas tous jeunes. Ils travaillaient comme domestiques ou dans les champs. C'était des hommes et des femmes, jeunes et vieux. Quand le groupe a commencé à parcourir la région par le biais de discussions et de représentations, nous avons réalisé que l'idée de créer de nouveaux groupes était un succès.²¹

Lorsqu'ils se rendent dans un village, les membres de la troupe restent ensuite pour discuter avec les habitants et parlent des potentialités de revenir pour jouer, pour faire un atelier et, pourquoi pas, créer une nouvelle équipe. En commençant ainsi à jouer dans les villages environnants, ce premier groupe agit déjà comme un multiplicateur par le fait de donner ces connexions au JS. Ainsi une personne d'un autre village prend contact avec JS et s'il trouve un nombre assez important de personnes intéressées, le JS vient proposer un atelier de théâtre de l'opprimé. Cet atelier suscite parfois l'envie parmi les personnes de créer leur propre équipe. De son côté, le JS ne fait pas que simplement répondre aux demandes, il suscite des volontés. Après être retournée plusieurs fois dans un même endroit, l'équipe identifie les personnes qui semblent être le plus passionnées par l'engagement politique et qui sont intéressées par l'activité théâtrale pour leur proposer d'animer localement des ateliers ou de créer une équipe locale.

À partir du moment où nous avons treize ou quinze personnes, vous faites un atelier. L'atelier vous donne une chance de construire une relation avec ce groupe. Et une fois qu'on a fait

²⁰ Ce qui les distingue des pratiques de nombreuses autres ONG.

²¹ "The local club in our village had called JS. They had come and discussed in the start about various issues and at the end of the discussion they performed and I was inspired. I join the group and then decided to make more groups. The actors of the group I formed were exclusively from working class back grounds but not all of them were young. They worked as domestic servants or in the fields etc. and were young and old men and women. When the team started to cover the area through discussions and performances we realized that the idea of making new teams was a success." Entretien avec Renuka (traduction du Bengali par Sujoy Ganguly), Badu, décembre 2013.

l'atelier, ils connaissent le Jana Sanskriti, ils s'y lient et vous avez de meilleures chances de poursuivre le travail.²²

Cet atelier va déboucher sur la création d'un TF. Ce point est important, car si les personnes qui ont investi du temps dans cette activité ne voient pas de possible résultat, il y a de fortes chances qu'ils ne souhaitent pas poursuivre. Si ces personnes prennent la décision de créer une équipe, un joker est assigné au suivi de ce nouveau groupe qui recevra ensuite deux autres ateliers de perfectionnement. Ces ateliers durent entre cinq et sept jours. Ce joker accompagne la nouvelle équipe en observateur et leur fait des retours afin de parfaire leur formation. Chaque membre de l'équipe de coordination est en général chargé de deux ou trois groupes satellites. Dans chacun de ces groupes, une ou deux personnes sont repérées pour poursuivre une formation supplémentaire de joker (puisque ce rôle nécessite une formation plus poussée). Régulièrement, le JS organise des formations pour ces jokers²³.

Ce processus de multiplication repose donc principalement sur deux paramètres :

- L'établissement d'un lien avec un groupe installé dans un village sans qu'il y ait d'opposition trop forte à l'établissement de ce lien. Ce paramètre dépend grandement des relations avec les organisations implantées localement.
- L'aptitude à faire perdurer ce lien dans le temps et dans l'espace. Ce paramètre dépend de la capacité à assurer un travail régulier (représentation, écoute, action politique...) dans une zone donnée.

Relations avec les autres organisations

L'implantation dans un nouveau groupe se fait en fonction des volontés des personnes qui invitent le JS, mais aussi en fonction du contexte politique déployé localement, qui n'est pas toujours favorable à une telle démarche, voire peut y être opposé. Dans les villages du Bengale-Occidental, cette mise à l'écart du JS peut venir de partis politiques, de syndicats, d'entreprises, d'ONG ou de réseaux mafieux (liés au trafic d'alcool et plus récemment au trafic d'enfants).

Quand on va dans un nouvel endroit, on essaye de comprendre la situation politique, entre les groupes politiques locaux qui nous invitent. Quand on voit que l'atmosphère politique est

²² Entretien avec Sanjoy, 2012. Cet entretien a été mené par deux personnes, du groupe Metoca basé au Guatemala, qui souhaitaient s'informer sur la stratégie de multiplication du Jana Sanskriti pour s'en inspirer.

²³ Ce type de formation peut rassembler jusqu'à cinquante personnes, car d'autres jokers de la fédération indienne du théâtre de l'opprimé (voir page 253) viennent s'ajouter au Joker du JS.

antidémocratique, quand les pouvoirs locaux sont puissants, alors on commence avec les problèmes des femmes, ça ne les préoccupe pas trop. Pour eux, la violence domestique n'est pas très importante. Ils n'ont pas encore compris son importance, et ils n'y font pas attention. Donc quand on va dans un nouvel endroit, on choisit un problème où les pouvoirs locaux ne se sentent pas menacés. Mais on arrive à établir un lien avec la population locale.²⁴

C'est entre autres pourquoi *Shonar Meye*²⁵ est souvent la première pièce jouée lorsqu'ils cherchent à s'implanter dans un village. Julian Boal résume les raisons de ce choix par les deux points suivants :

D'abord parce que le Jana Sanskriti est fermement persuadé que c'est seulement lorsque les femmes peuvent discuter librement de leur condition que le village dans son ensemble peut s'engager dans un processus plus ample vers l'émancipation, que c'est seulement après avoir révélé les clivages qui minent le village qu'une alliance effective peut se construire. Ensuite parce que le patriarcat n'est pas identifié par les potentats locaux comme une menace adressée à leurs privilèges, et donc ils n'empêchent pas la représentation.²⁶

Pour les potentats locaux, le JS pratique le théâtre – qui pour eux ne correspond pas à une activité relevant de l'espace public – et aborde un sujet qui ne relève pas à leurs sens de l'ordre public. Ce théâtre qui aborde des sujets d'ordre privé ne représente pas de menace pour leurs fonctions et leurs activités. Fraser envisage la question des frontières entre ces deux ordres comme une des principales raisons de constitution de *contre-publics subalternes*²⁷. Ainsi, un troisième point découle ou vient en amont des deux raisons évoquées par Julian Boal. Parmi les personnes invitant le Jana Sanskriti, on trouve un nombre non négligeable de femmes qui voient dans l'activité de ce groupe un moyen pour faire avancer leur condition.

Lors de nos séjours de recherche, nous n'avons pas assisté aux processus complets d'implantation du JS dans un village²⁸. Nous rapportons donc ici la manière dont les membres du JS que nous avons suivis décrivent ce processus.

²⁴ Sanjoy Ganguly, in DOSSE Jeanne, *JANA SANSKRITI Un Théâtre en campagne*. Paris : Mémoire magnétique, 2005. 52 min

²⁵ Pour une description de cette pièce : voir en page 263.

²⁶ J. BOAL, « C'est quand le théâtre fini que notre travail commence »..., *op. cit.*, p. 137.

²⁷ « Dans les sociétés stratifiées, qu'on le veuille ou non, les contre-publics subalternes se placent dans une relation contestataire par rapport aux publics dominants. Un des thèmes importants de cette contestation interpublique concerne la question des frontières : quels sont les sujets qui sont d'ordres public, et quels sont ceux qui sont d'ordre privé ? » Nancy FRASER, « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », in *Où en est la théorie critique?*, Paris, La Découverte, 2003, p. 125.

²⁸ Celui-ci se faisant sur une période qui dépasse de loin la durée de mes séjours sur terrain. Durant mon dernier séjour, j'ai cependant pu voir un village où seulement trois représentations avaient eu lieu. Dans celui-ci, le tissage de lien était en cours. Juste après mon départ, un atelier allait s'amorcer dans un autre district du Bengale-Occidental qui augurait de la création d'une nouvelle équipe.

Cette stratégie de développement implique de séjourner dans les villages pendant une période assez longue avant ou après la représentation, de manière à connaître les problématiques et à être accepté par la communauté. Elle implique ensuite de se tenir à distance de certaines ONG, car les villageois, aguerris aux pratiques de ces dernières, verraient le JS comme l'une d'entre elles, arrivant avec un projet déjà façonné. Le but doit toujours être de s'associer à un travail et de ne pas s'y substituer. Si des revendications existent déjà en place ou émergent suite aux représentations, le JS s'y associe par solidarité. Et si un mouvement de villageois est en action dans cette zone, l'équipe qui y intervient vient s'y associer. Jusqu'à ce que les villageois voient que les membres de l'équipe locale autant que les membres de l'équipe de coordination²⁹ les soutiennent et qu'ils sont réellement présents.



Figure 22 : Manifestation à Kolkata regroupant plusieurs mouvements contre les OGM.

De la même manière, certains mouvements de masse ont aidé le Jana Sanskriti lorsque la question de leur développement s'est posée.

Entre 1992 et 1996, trois districts du Bengale-Occidental (aux South comme aux North 24 Parganas et particulièrement à Medinipur) ont vu apparaître plusieurs groupes satellites de théâtre comme celui de Diganbarpur. Chaque groupe jouait dans sa région. Cinq ou six d'entre nous travaillaient à maintenir la vitalité du réseau qui reliait ces différents groupes satellites. Mais il faut admettre que si une organisation de masse ne nous avait pas aidés à subvenir à nos besoins alimentaires et de logement nous aurions eu beaucoup plus de mal à initier ces ramifications. Nous leur en sommes reconnaissants. À cette époque, nous n'avions pas d'argent, le JS n'avait ni adresse ni lieu spécifique. Cette organisation de masse était notre monde tout entier. Cette organisation était très importante pour nous.³⁰

²⁹ À plusieurs reprises lors de mon dernier séjour, j'ai vu des membres de l'équipe de coordination partir pour la journée pour rejoindre une réunion ou soutenir une équipe satellite prise dans des tribulations.

³⁰ "Between 1992 and 1996 three districts of West Bengal (South and North 24 Parganas and particularly in Medinipur) saw the creation of many theatre team branches just like the one in Digambarpur. Each team performed

Dans nos discussions sur la multiplication³¹, Sanjoy Ganguly rappelle la nécessité d'être en lien avec ces mouvements de masse tout en rappelant le risque de se faire absorber par eux. En effet, le JS a aussi dû réexaminer certains partenariats engagés, soit par désaccord avec les orientations du mouvement, soit, parce que le mouvement en question souhaitait instaurer un rapport de subordination, inféodant le JS à une organisation plus large. Aujourd'hui, ce point semble néanmoins avoir été dépassé.

Mais la vigilance doit toujours être de mise lorsque le JS cherche à s'implanter dans un nouveau village. Par le passé, la création d'équipes s'est révélée être un échec dans certains secteurs où la personne intéressée par la construction d'une nouvelle équipe était déjà engagée dans un parti. Cette double appartenance a, semble-t-il, souvent posé problème. Un autre point est de ne pas créer des équipes qui ne pourront pas être soutenues ; comme cela s'est produit dans certaines îles des Sundarbans. Ces villages se trouvaient trop éloignés pour qu'un soutien soit offert en cas de problème. Il faut plus de cinq heures pour se rendre du Girish Bavan au premier port menant sur ces îles et il faut ensuite qu'un passeur soit là pour acheminer les passagers. Le téléphone portable a permis une circulation beaucoup plus importante et rapide de l'information entre les différentes équipes, mais l'on imagine facilement les difficultés de communication qui devaient avoir cours dans les années 1990.

Et lorsque ces problèmes de distance s'additionnent aux conflits liés aux partis politiques, les nouvelles équipes ne peuvent que périlcliter. Ce fut le cas dans des îles contrôlées par un seul parti qui ne tolérait pas l'implantation d'une organisation – même artistique – qui véhiculait des idées politiques sans leur consentement. C'est aussi pourquoi le JS privilégie des zones où différents partis sont présents, où l'autorité n'appartient pas à un seul groupe, où il peut s'immiscer dans le paysage local sans risquer d'être directement ostracisé.

Il y a eu des obstacles politiques aussi. C'est parce que notre équipe de théâtre du JS, dans mon village, Shyamnagar, était constitué de personnes dont certains des membres de leur famille étaient actifs au sein du CPM, au niveau local. Ils ne voulaient pas que des membres de leur famille participent à ce genre de théâtre. Ainsi, le groupe risquait de cesser d'exister. Quand nous avons arrêté de jouer, je me sentais très mal. Je me demandais : « comment

plays in their own regions. Some five or six of us worked to keep the networks among these various branches alive. But we have to admit that if an associated mass organization had not helped us out with our food and accommodation needs then we would have had a much harder time initiating these theatre team branches. We are grateful to them to this. At this time, we had no money of our own, nor did JS have an address, nor a space of their own. We considered this mass organization the entirety of our world. That organization was very important to us.” S. PAL, « The Market Works like a Hungry Shark »..., *op. cit.*

³¹ Voir Chap. *Les enjeux*, page 105.

pouvons-nous le faire ressusciter ? » Finalement, nous avons trouvé d'autres hommes et d'autres femmes et nous avons formé un nouveau groupe. Nous avons travaillé très dur pour que le groupe reste en vie. Les gens ne supportaient pas que des femmes travaillent avec nous. Pendant nos pièces et nos forums, des gens essayaient de perturber notre travail. Plus tard nous avons appris que les gens qui gênaient notre travail étaient des militants du CPI-M (parti communiste d'Inde, marxiste).³²

Si le JS s'est frictionné avec le parti communiste au pouvoir, il a aussi dû composer avec des opposants tels que les mouvements naxalites encore présents³³ au Bengale. La stratégie de développement du JS s'est faite en prenant en compte des logiques territoriales qui comportaient et comportent encore certains prés carrés³⁴. Dès lors, le Jana Sanskriti a su tisser des liens en évitant d'en créer d'autres qui auraient mis à mal son aptitude à faire perdurer cette pratique. Car c'est bien dans la durée et par la répétition de représentations que le JS réussit à instaurer des attaches tenaces.

Si nous avons présenté plus haut la manière dont le JS entrait en relation avec les villageois, il convient maintenant d'expliquer comment il perpétue ces relations.

La multiplication par la répétition

Quand les membres du Jana Sanskriti sont invités à venir présenter un TF dans un village, à l'issue de la représentation, les villageois se voient proposer d'intervenir dans l'espace scénique afin de remplacer l'opprimé et chercher une alternative à la situation d'oppression. À la fin de la représentation, les membres restent pour discuter avec les villageois. Ils restent parfois dormir sur place. Toutes les interventions qui ont eu lieu pendant le forum sont retranscrites. De retour au Girish Bhavan, leur centre principal, les membres du Jana Sanskriti analysent ces interventions. Dans les mois qui suivent, ils reviendront dans le même village pour jouer la

³² "There were political hindrances too. That is because our JS theatre team in my village, Shyamnagar, had people with family members who were very active in CPM party politics at the local level. They did not want their family members to participate in this theatre. As a result, the team was in danger of shutting down. When we stopped performing plays, I felt awful. I wondered 'How can we possibly resuscitate it?' In the end, we found some new men and women and started the team again. We worked extremely hard to make sure that the theatre team stayed alive. People could not tolerate the fact that women worked with us. During our plays and our forum performances people would try to disrupt our work. Later we learned that the people disrupting our work were active members of CPI-M (Communist Party of India [Marxist])." P. SARDAR, « Other Hungers Than Money »..., *op. cit.*, p. 61.

³³ Alpa SHAH, Samira OUARDI, Jean-Paul GAUDILLÈRE et Stéphanie Tawa LAMA-REWAL, « La lutte révolutionnaire des maoïstes continue en Inde », *Mouvements*, n° 77-1, avril 2014, p. 57-75.

³⁴ Les renseignements que j'ai pu obtenir sur ce point restent partiels. Ce sujet reste sensible. Toujours est-il qu'historiquement, durant la gouvernance communiste, il semblait y avoir un « accord » tacite entre le JS et des personnalités naxalites qui accordaient au JS un statut de contrepouvoir. Mais, je n'ai croisé aucun membre du JS ayant exprimé une accointance avec les mouvements naxalites.

même pièce à plusieurs reprises. À chaque nouveau forum, les interventions des « spect'acteurs » sont de plus en plus nombreuses et approfondies.

Chaque groupe satellite joue dans les villages alentour (dix à quinze villages) pendant toute l'année. Nous redonnons la même pièce devant le même public dans un intervalle d'un mois, au moins trois fois, des fois cinq fois. La première fois, les gens interviennent, on note les interventions. Mais parfois, certains se disent « j'aurais dû intervenir », mais ils n'osent pas. Et après un intervalle d'un mois, ils ont eu le temps de la réflexion. Donc, quand on joue on appelle ça une action collective. Donc, après réflexion quand ils viennent à nouveau pour voir la même pièce, leurs interventions sont de plus en plus rationnelles [*réfléchies*]. Nous revenons ensuite après trois semaines ou un mois, car on laisse le temps pour la réflexion. On joue encore sous forme d'action collective. On vient trois fois, des fois quatre ; cela dépend. On voit si le public continue à débattre en petit groupe, quand la représentation est finie, s'il continue à débattre ensuite. Dans ce cas, ça veut dire que l'on doit revenir encore.

35

Après les diverses représentations et les débats qui s'en suivent, le Jana Sanskriti propose aux personnes prêtes à se joindre au mouvement de créer une nouvelle équipe théâtrale au sein de leur village. Pour ce faire, ces personnes partiront au Girish Bhavan ou au Mukta Mancha pour suivre une formation composée de deux ateliers. Le premier atelier est dédié, entre autres, à l'apprentissage des jeux et techniques du TO.

Lors du second atelier, ils sont invités à construire une pièce de TF à partir du thème qu'ils auront eux-mêmes défini. Les thèmes choisis ressemblent souvent à ceux que l'on trouve déjà dans les pièces JS. Deux raisons expliquent ces phénomènes. Les personnes intéressées pour entamer un travail théâtral avec le JS le font suite à la participation aux représentations traitant de thèmes qui les touchaient profondément. Il n'est donc pas étonnant que lors de l'atelier, ces personnes aient envie d'explorer des thèmes afférents à ce qui avait déjà été exploré dans les représentations du JS. D'autre part, il faut bien reconnaître que les personnes vivant dans les campagnes du sud du Bengale-Occidental possèdent des modes de vie assez proches pour ne pas dire similaires ; les oppressions vécues par ces hommes et femmes le sont aussi.

Après les ateliers, de retour chez eux et en présence de membres du JS, les villageois réalisent plusieurs sessions de ce TF. D'abord une première dans leur propre village, puis dans les villages environnants. Pour ces premiers pas, une personne de l'équipe centrale vient les assister pour les rassurer et leur donner du courage³⁶. Une fois une plus grande aisance acquise, ils continuent seuls, tout en restant en contact étroit avec leurs formateurs. Ce n'est qu'après un an

³⁵ Conférence donnée à Lille par Sanjoy Ganguly 4 novembre 2013 (Notre traduction).

³⁶ J'ai assisté à ce type de suivi (avec Satya) qui se fait d'une manière particulièrement bienveillante. Durant les moments musicaux de la pièce, Satya venait donner du *rythme* pour encourager la jeune équipe. Pendant le forum, il glissait quelques conseils au Joker pour parfaire son rôle de médiateur entre le public et la scène.

ou deux que cette nouvelle équipe théâtrale devient membre à part entière du Jana Sanskriti. Ce temps d'impétration laisse la possibilité à la nouvelle équipe de se retirer si elle ne juge pas cette activité à la hauteur de ses espérances, c'est aussi et surtout une sécurité pour que le JS puisse s'assurer que les nouveaux membres sont bien investis dans le mouvement. Ce temps permet aussi d'évaluer comment un groupe arrive à pratiquer ce théâtre avec des conditions matérielles de vie souvent très précaires. Car si le JS est toujours présent comme soutien, il faut néanmoins que cette équipe puisse développer une certaine autonomie pour intervenir dans les villages environnants, animer des débats, répondre aux demandes des villageois et poursuivre la mobilisation au sein du mouvement.

Il faut bien noter que ce processus de multiplication n'est pas exponentiel. Il y a un centre et des équipes satellites. Ces équipes satellites participent à la multiplication par le fait de mettre en contact les personnes intéressées avec le JS, mais n'assurent pas la formation de nouvelles équipes. On dénombre actuellement 34 équipes.

Sur cette carte ci-après, on observe 31 équipes théâtrales. Il en existe trois autres dans le District de Medinipur sur lesquelles nous n'avons que peu d'informations. Bien que le JS intervienne dans les deux districts des 24 Parganas (cela, depuis le début des années 1990), on observe un investissement et un développement beaucoup plus importants dans les South 24 Parganas. Ce qui n'a rien d'étonnant quand on sait comment ce groupe organise sa multiplication. Plus le nombre d'équipes est important dans une région, plus les chances de rencontrer des personnes ayant le souhait de créer une nouvelle équipe augmentent. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les pluparts des *women teams* ont été créées dans un lieu où une équipe mixte du JS était déjà présente.

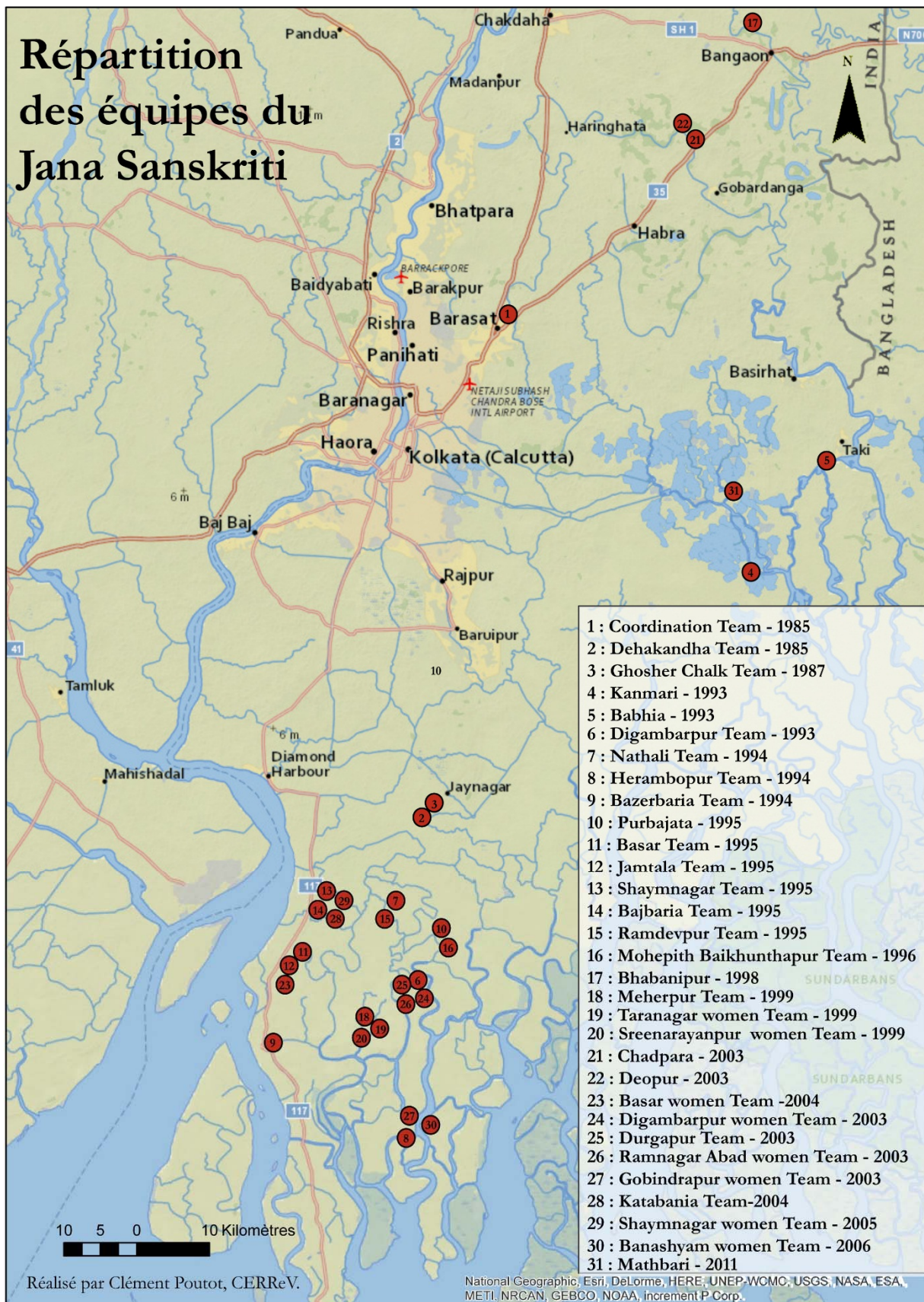


Figure 23 : Création et répartition des équipes du Jana Sanskriti

Toutes les équipes ne sont pas aussi actives. Certaines sont même à l'arrêt depuis plusieurs années. Ce n'est pas forcément par manque d'intérêt, simplement, les conditions de vie ne permettent pas tout le temps d'avoir cette activité en plus du travail dans les champs.

Ici je ne travaille pas sur la base d'un salariat, mais cela m'apporte assez pour survivre et participer à la survie des autres. S'il n'était pas nécessaire d'assurer notre survie par l'organisation, nous n'aurions pas besoin de financement. Le financement n'est pas que pour le travail que nous faisons, c'est pour nous permettre de travailler. En tout cas c'est la situation de ceux qui sont là à plein temps. Ce n'est pas vrai pour d'autres qui sont dans des ramifications d'équipe. Ils survivent par d'autres moyens. Pour eux, l'organisation est financée pour leur permettre de faire leur travail d'organisation et de théâtre. Nous ne travaillons ici ni comme travailleurs salariés ni comme travailleurs contractuels. Les gens travaillent comme ils peuvent, autant qu'ils peuvent. Quand ils sont malades ils sont malades. Quand ils ont besoin d'une pause, ils ont besoin d'une pause.³⁷

Lors d'observations conduites dans les villages, nous avons croisé d'anciens acteurs qui, du fait de leur travail (souvent saisonnier), ne pouvaient plus s'investir dans une équipe théâtrale. Ces individus restent souvent proches du JS et participent aux activités des comités HRP³⁸.

En 1997, le Jana Sanskriti compte déjà plusieurs équipes de théâtre dans les villages et décide de les réunir à Kolkata pour qu'elles se rencontrent et qu'elles puissent aussi rencontrer un nouveau public ; celui de la Capitale. Pour cela, la même représentation sera jouée en douze lieux différents de Kolkata.

À cinq heures précises, douze groupes jouaient *Gayer Panchali* en douze lieux de Kolkata. Quand les gens sont revenus après leur pièce, ils étaient tous excités et enthousiastes. Ils disaient tous que leur spectacle avait eu beaucoup de public, que leurs messages étaient passés, et qu'ils avaient même reçu de l'argent. Les gens les avaient félicités pour leur spectacle. En étant témoin de leur bonheur, je savais que, loin de leurs craintes antérieures, ils étaient maintenant sûrs que ce qu'ils avaient entrepris avait totalement réussi. Je crois que chacun comprenait les émotions qui m'ont submergé ce jour-là. Après, nous avons pris un train pour Kulpi étant donné que nous avions prévu d'y tenir notre congrès après les représentations. Lors de celui-ci, notre branche du comité d'action a été établie. Deux membres de chaque équipe qui étaient en mesure de consacrer un peu plus de temps constituaient la branche du comité d'action.³⁹

³⁷ "Here, I have not worked on a salary basis, but it does give me enough to survive and work towards the survival of others. If it was not necessary to ensure our survival through the organization, we would not need funding. The funding is not just for the work we do, it is to enable us to do work. At least this is the case for the whole-timers. This is not true for the others in other branch teams. They survive through other means. For them, the organization's funding is to enable them to do organizational and theatre work. We are working here neither as wage labour nor as bonded labour. People work as they can, as much as they can. When they are sick they are sick. When they need a break they need a break." S. PAL, « The Market Works like a Hungry Shark »..., *op. cit.*

³⁸ Voir chap. Les Comités de protection des Droits humains, en page 240.

³⁹ "At exactly 5 pm, twelve teams performed *Gayer Panchali* in twelve locations in Kolkata. When people were returning after the show, there was such excitement and enthusiasm. Everyone said, our show had a huge audience, they took our addresses, and they even gave us money. People congratulated us for a great show. Witnessing this

Le Jana Sanskriti décide alors de formaliser la manière dont le théâtre doit donner des suites dans le réel, en créant des comités auxquels seront conviés les villageois qui participent à ce théâtre. Ces comités s'appelleront dans un premier temps les comités de spect'acteurs.

8.2 *Fonctionnement des comités de spect'acteurs*

Suivant un des principes fondamentaux du Théâtre de l'opprimé, selon lequel doit exister une continuité entre représentations théâtrales et participation politique (entendue comme manière spécifique d'élaborer et de justifier des revendications), le *Jana Sanskriti* organise des campagnes qui, sous diverses formes, prolongent les actions développées dans le cadre du TF. De manière à assurer cette prolongation dans l'engagement et dans sa relation avec son public, le Jana Sanskriti a donc mis en place des comités de spect'acteurs afin que l'activité artistique trouve des suites dans la vie concrète.

Cette disjonction/conjonction du terme spect'acteur réaffirme le fonctionnement propre au théâtre de l'opprimé, qui permet « l'analyse » de ce qui se passe dans une représentation sans être seulement reçu passivement comme dans le théâtre classique occidental, mais pour être repris, représenté, renvoyé, bref réactivé activement et pas seulement passivement par une simple réaction émotionnelle. Le terme acteur renvoie ici à la fonction théâtrale, mais fait aussi référence au rôle de l'individu ayant une capacité d'agir dans le réel. Si on trouve ce principe dans les textes de Boal, celui-ci reste flou sur les manières de mettre en branle cette action⁴⁰. Afin que cette mise en mouvement ne soit pas qu'une simple probabilité, et que les volontés d'actions puissent être partagées entre équipes à l'échelle de différents villages – qui n'auraient, sans le JS, sans doute jamais mis leurs expériences en commun – le JS a proposé aux

happiness in people, I knew that far from real grounds for their prior fear, people seemed sure that they had been totally victorious in what they had sought out to do. I think everyone knew the emotions that overcame me that day. After that, we caught the train to Kulpi since we had planned our convention there following the performances. At that convention, our branch action committee was established. Two members from each branch who were able to give a bit more time constituted the branch action committee." S. PAL, « The Market Works like a Hungry Shark »..., *op. cit.*

⁴⁰ Il y a chez Boal une sorte de croyance en un principe mécanique que l'utilisation des outils du TO mènerait à l'action. Au-delà de cette critique, il faut aussi noter que Boal ne souhaitait pas systématiser cette phase de *l'après*, conscient du fait que chaque type d'oppression ne pouvait pas correspondre, selon le contexte sociétal, à une méthode unique de prolongation dans le réel.

Après avoir rencontré le même public plusieurs fois sur un sujet particulier, on note les interventions et l'on découvre les interventions communes données par les spect'acteurs.⁴¹

[illegible][illegible]

Ces interventions sont ensuite analysées pour voir les dominantes, les redondances et les divergences qui peuvent exister au sein des populations villageoises.

⁴² En théorie, l'intervenant et toutes les personnes ayant pris part à l'action théâtrale viennent signer cette feuille. Cependant, je n'ai pas vu cette pratique appliquée de manière systématique.

décident de quelle façon il faut combattre ce problème. Et c'est là que l'action politique commence. C'est ce que j'appelle le spect'activisme.⁴³

Ganguly conceptualise le terme de spect'activiste pour rendre opératoire celui de spect'acteur, pour que l'action dans l'après-théâtre soit prise en compte dans le processus global du TO, pour que les aptitudes à agir trouvent un espace pour se révéler. C'est ici une des grandes innovations du JS que de s'être munie de cette structure ; structure dont il reste à analyser le fonctionnement.

Dans un article datant de 2009, Julian Boal décrit ces comités de la manière suivante :

Les collectifs existent parce que tout le monde ne peut pas ou ne veut pas devenir acteur, mais surtout pour préserver un espace indépendant où les villageois puissent se réunir sans la présence de membres du Jana Sanskriti afin d'essayer de formuler en toute autonomie les demandes issues du village. C'est en dernier ressort, les comités de spect'acteurs qui décident quels seront les thèmes des prochaines campagnes, quelles sont les actions qui doivent les accompagner, qui jugent de la qualité des spectacles et de leur adéquation au problème.⁴⁴

Lors de notre dernier séjour de terrain, nous avons pu observer quelques dissemblances avec les descriptions faites par J. Boal. Ce contraste est sans doute dû à une évolution pragmatique de ces comités. Lorsqu'il parle *d'espace indépendant où les villageois puissent se réunir sans la présence de membres du Jana Sanskriti*, cette configuration n'existe plus actuellement. Nous avons pu constater que des membres du Jana Sanskriti siégeaient dans ces comités et étaient même parfois élus représentants de ceux-ci. Faut-il y voir une perte d'indépendance dans le choix des villageois ? Ce n'est pas notre avis. Tout d'abord parce que les membres du Jana Sanskriti qui siègent dans les comités sont aussi des habitants de ces villages et en tant que villageois, ils sont confrontés aux mêmes conditions matérielles d'existence que leurs voisins. Dans leur quotidien, hormis le potentiel prestige de faire partie d'une équipe théâtrale, rien ne donne de l'ascendant à un acteur sur un membre de comité. D'autre part, le fait de distinguer les personnes des comités et les membres d'équipes théâtrales pourrait assurer une indépendance des décisions des spect'acteurs, mais comment leurs décisions seraient-elles reçues par les équipes si aucun de leurs membres n'était partie prenante lors des réunions des comités ?

⁴³ Conférence donnée à Lille par Sanjoy Ganguly 4 novembre 2013. (Notre traduction)

⁴⁴ J. BOAL, « C'est quand le théâtre fini que notre travail commence »..., *op. cit.*, p. 140-141.



Figure 25 : Réunion bimestrielle des HRPC

Toujours est-il que nous avons pu observer que ces comités avaient une influence sur les activités du Jana Sanskriti (thèmes à aborder ou actions à mener...) ; comités que les membres ont d'ailleurs eux-mêmes renommés *Human Rights Protection Committee*⁴⁵ (HRPC).

Les Comités de protection des Droits humains

Les comités HRP ont été créés et formalisés en 2009. Ils forment un relais efficace pour les actions menées par le JS et pour la *multiplication*⁴⁶. Chaque comité élit des représentants de manière à entretenir et établir les liens avec le Jana Sanskriti, pour une période de trois ans. Ces élus auront à charge de faire remonter les informations et les demandes de leur village (de leur Para) au JS et font de même dans l'autre sens.

Lors d'une grande réunion annuelle, ils décident de l'orientation à prendre pour l'organisation. Cela peut être de privilégier certaines thématiques ou pièces à jouer dans l'année à venir, ou d'en créer de nouvelles si le besoin s'en ressent. Mais ces comités décident aussi des partenariats et des actions à mener en parallèle de l'activité théâtrale. Cela peut aller de l'organisation de tables d'informations à la destruction d'un entrepôt illégal d'alcool.

⁴⁵ Cette décision a été prise par les villageois, car le terme de spect'acteurs n'a une signification qu'au sein de la communauté du TO. Dans leurs relations avec le reste de la société bengali, la nomination HRPC est beaucoup plus signifiante en caractérisant de manière générale l'orientation de son activité.

⁴⁶ Par le fait d'entretenir des contacts avec d'autres villages, ils parlent de l'expérience du Jana Sanskriti et trouvent d'autres personnes qui peuvent souhaiter être formées aux techniques du théâtre de l'opprimé.

La coordination des comités

Ces comités sont aussi et surtout des lieux où sont mises en commun les expériences théâtrales des spect'acteurs. Comme nous l'avons vu à chaque représentation, l'équipe théâtrale prend en notes les différentes interventions afin de mutualiser les volontés exprimées. Tous les deux ou trois mois, des représentants de ces comités se réunissent pour faire le point sur l'intégralité des activités du JS. Ces réunions visent à faire le bilan des trois derniers mois d'activités et à prévoir les trois prochains. Mais elles s'inscrivent dans le programme qui a été mis en place lors de la réunion annuelle des différents comités (en mars de chaque année). Ces réunions prennent un temps plus que conséquent. Elles durent entre une et trois journées⁴⁷. Elles révèlent chez eux un amour du débat où les gens s'empoignent verbalement durant la réunion pour se retrouver et rire le soir autour du repas.

Ces réunions sont organisées en trois temps. Elles abordent les thèmes traités par les différents comités. Elles abordent ensuite les procédés mis en place pour aborder ces thèmes (réunion de comité, manifestation, table d'information, déroulement et nombre de théâtres forums réalisés) pour ensuite restituer les retours de chaque type d'intervention. Suite à cette mise en commun, les comités établissent ou révisent leurs objectifs pour les mois à venir.

Au début de ces réunions, chacun rédige le bilan de son comité à l'intention du JS. Chaque groupe prend des notes sur les activités des autres afin de faire un bilan dans son propre comité. Les échanges qui suivent permettent de comparer ce qui a pu fonctionner dans certains Panchâyats et les obstructions aux différentes interventions. Chaque comité expose les problèmes qu'il a rencontrés avec par exemple les trafiquants d'alcool ou le trafic d'enfants et les autres indiquent comment ils ont agi ou proposent leur aide comme appui pour la suite.

La dernière réunion à laquelle nous avons assisté comportait vingt personnes (dont trois femmes alors que le JS est composé à plus 60 % par des femmes⁴⁸) qui représentaient neuf⁴⁹ comités

⁴⁷ Tout occidental qui serait impliqué ici serait complètement inapte à consacrer autant de temps à une réunion de *bilan/perspective*. Mais après les quelques mois passés avec eux, je dois bien reconnaître qu'accélérer la discussion ne permet pas d'accélérer le changement.

⁴⁸ J'ai demandé à l'une d'elles pourquoi cette disparité ? Elle m'a expliqué que lorsque les réunions se tenaient à Badu, c'étaient plutôt les représentants hommes (et plutôt âgés) qui se déplaçaient. Derrière cette explication, on voit que le poids qui pèse sur les femmes en tant que mère et responsable du foyer est encore très fort. Les femmes présentes lors de cette réunion étaient soit célibataires soit divorcées ou veuves.

⁴⁹ Ces comités venaient des GP suivant : Digambarpur, Sreenarayanpur, Ramganga, Banashyam Nagar, Ramgopalpur, Karanjali, Belpukur, Keoratala

venus de quatre Gram Panchâyat différents. Au vu de la composition de celui-ci, on peut tout d'abord remarquer que la distinction entre les comités et les équipes du Jana Sanskriti n'est plus d'actualité. En effet sur les vingt personnes présentes, au moins six faisaient partie d'une équipe théâtrale⁵⁰. Cependant, en étudiant le groupe présent lors de cette réunion, on constate que l'existence d'un comité n'est pas tributaire d'une équipe théâtrale ; même si pour qu'un comité se crée dans un Para, il est important qu'une équipe existe dans le même village ou tout du moins dans le Block afin de pouvoir proposer des représentations aux villageois.

Un dénombrement difficile

La création de nouveaux comités demande du temps. Dans les North 24 Parganas, nous avons observé une équipe théâtrale qui n'avait qu'entre deux et trois ans. Le fonctionnement de celle-ci n'était pas évident, car l'équipe était composée de membres obligés de faire des migrations saisonnières pour deux ou trois mois afin d'aller travailler dans d'autres districts ou d'autres états (Gujarat, Maharashtra...) pour subvenir à leurs besoins⁵¹. À l'heure actuelle, le JS n'est pas en capacité d'avoir une activité assez importante dans ce Block pour réunir un nombre conséquent de personnes pour animer un comité. Satya nous a dit qu'il espérait en voir un se créer d'ici un ou deux ans. Si ce cas spécifique peut avoir une valeur plus générale⁵², on peut estimer qu'entre l'implantation d'une équipe et la création d'un premier comité, quatre ans peuvent s'écouler. On voit donc que la stratégie de développement est réellement pensée sur le temps long. Évidemment une fois qu'une équipe est installée et qu'elle commence à tourner dans différents villages, la création de nouveaux comités est simplifiée.

Il n'est pas évident de quantifier précisément le nombre de spect'acteurs inscrits dans ces comités. Entre 2008 et 2010, le nombre de 20 000 était avancé. Plus récemment, plusieurs membres évoquaient le chiffre de 40 000 personnes. Néanmoins, dans son article, publié en 2010 (mais peut-être écrit précédemment), Renuka Das annonce un chiffre moins impressionnant : « JS now has 10 000-12 000 members. »⁵³ Ce chiffre correspond semble-t-il aux membres vraiment actifs⁵⁴. Nous savons que le compte de ces personnes se fait à deux

⁵⁰ Ce qui n'empêche pas, à l'inverse, que d'autres regroupements concernent plus spécifiquement l'activité théâtrale, pour discuter de nouvelles créations en cours par exemple.

⁵¹ La monoculture de poisson dans ce district en est une des causes.

⁵² Ce que j'ai cru pouvoir interpréter dans sa manière de me répondre.

⁵³ R. DAS, « My Dream Palace, Will it Stay Together? »..., *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴ En 2006, le festival Muktaadhara du JS avait rassemblé 12 000 paysans à Kolkata venus des différents districts où le JS est implanté.

échelles : au niveau des Paras et ensuite au niveau des Gram Panchâyat (GP). Le JS possède des comités dans neuf GP. Nous n'avons pas pu attester du nombre exact de participants. Aussi, à défaut de pouvoir amener des preuves tangibles justifiant un chiffre ou un autre, nous sommes contraints, tel un journaliste, un lendemain de 1^{er} mai, annonçant une fourchette *selon la police* et *selon les organisateurs*, de donner une estimation du nombre de personnes composant ces comités comprise entre 12 000 et 40 000 individus.

Comme le note Michel Offerlé⁵⁵ la question de la quantification a été, et reste toujours, un enjeu de débats ; tant sur le plan politique que scientifique. Dans la lutte pour la reconnaissance, l'annonce d'un nombre important de membres est un enjeu fort dans les relations du mouvement avec d'autres organisations locales, mais aussi dans la vision qu'il souhaite renvoyer aux autres groupes de TO à travers le monde⁵⁶.

Quoi qu'il en soit, quantité ne fait pas qualité et ce qui nous intéresse plus particulièrement est l'activité concrète de ces comités et leur lien avec le travail théâtral.

Ce que font les comités

Nous avons vu comment les comités se coordonnaient au sein du JS, mais leurs activités principales se déroulent au sein des villages. Cette activité est étroitement liée à l'activité théâtrale et aux thèmes des représentations, mais elle va également au-delà.

Un corps intermédiaire

On peut envisager cette organisation comme un corps intermédiaire entre les individus et le gouvernement, entre une communauté de villageois et différentes autorités. L'action de ce corps s'effectue donc dans deux directions.

⁵⁵ Olivier FILLIEULE, Isabelle SOMMIER et Éric AGRICOLIANSKY, *Penser les mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2010, p. 281.

⁵⁶ Voir chap. *Vers une internationalisation*, page 255.



Figure 26 : Spectacle annuel des enfants organisé par les comités HRP.



Figure 27 : Fin de réunion d'un comité au Mukta Mancha



Figure 28 : Réunion de bilan des activités théâtrales

Du côté des individus, les comités proposent différentes réunions et programmes culturels (notamment pour les enfants) au sein des Paras. Ils mettent aussi en place des campagnes de sensibilisation. Celles-ci s'expriment par exemple à travers des tables d'information ou par des affichages muraux. Ces affichages muraux sont aussi utilisés pour des revendications (afin que la population puisse situer les intentions du JS) ou pour annoncer différents rassemblements à l'appel du JS ou d'autres organisations.

Les comités interviennent aussi à la demande des villageois si un problème particulier survient. Par exemple, ils accompagnent les villageois lorsqu'ils veulent déposer une demande ou une plainte auprès de la police ou auprès d'un département particulier⁵⁷, afin de montrer que la personne n'arrive pas seule, mais accompagnée d'un groupe qui représente de surcroît une importante organisation.

Une des actions qui prolonge particulièrement l'activité théâtrale est ce qu'on nomme en Inde le droit à l'information (Right to Information : RTI). Le travail du droit à l'information existait avant qu'une loi soit votée⁵⁸ en ce sens au Bengale-Occidental en 2005. Pour le JS comme pour d'autres mouvements en Inde⁵⁹, le RTI est un moyen de lutte contre des cas spécifiques de corruption ou d'abus de pouvoir. Cette volonté d'information est par exemple utilisée auprès des paysans pour les éclairer sur leurs droits en matière de semences (notamment sur les prix de celles-ci afin qu'ils soient affichés et fidèles aux trafics édictés par des programmes gouvernementaux). C'est aussi des informations données sur les rares droits du travail existant en Inde.

Plusieurs informations ne sont détenues que par les autorités gouvernementales. Le but du JS sur ce point est de diffuser le plus largement possible l'idée qu'il existe à la fois un droit à savoir par qui et comment la population est gouvernée, mais aussi et surtout, un droit à participer activement au processus de vérification de leurs représentants.

⁵⁷ Après être passé dans un commissariat de police dans le 24 Parganas, on comprend mieux le besoin des villageois d'y arriver accompagnés. De plus, certains paysans sont analphabètes, et cet accompagnement est aussi une sécurité pour qu'on ne leur fasse pas signer n'importe quels documents.

⁵⁸ Voir <http://rtiwb.gov.in/>

⁵⁹ Rob JENKINS et Anne Marie GOETZ, « Accounts and accountability: Theoretical implications of the right-to-information movement in India », *Third World Quarterly*, 20-3, 1999, p. 603-622.

Ce mouvement n'étant affilié à aucun parti, les comités exercent des contrôles en tant qu'observateurs⁶⁰ lors des élections dans les bureaux de vote. Ainsi, les comités interviennent auprès des instances gouvernementales. Ces interventions s'effectuent à diverses échelles de différentes administrations (police, santé, aide sociale, ministères...). Elles prennent différentes formes selon l'instance et le problème traités.

Dans certains Blocks, le JS jouit d'une aura influence suffisante pour être en mesure d'infléchir certaines réactions de la part de gouvernements locaux. Cette influence permet aux comités d'être en capacité de provoquer des réunions avec certains départements (santé, éducation...) afin de demander la mise à l'agenda de requêtes propres aux comités JS. Des délégations sont régulièrement envoyées pour exprimer les revendications des paysans dans une arène dans laquelle, sans les comités, ils ne bénéficieraient d'aucun droit de cité. Ce travail qui vise à ramener l'expérience sociale vécue par les paysans dans l'espace public, n'exclut pas que les comités se mettent aussi en lien pour travailler avec certaines administrations si cela semble fructueux.

De manière à illustrer cette activité, nous donnerons l'exemple représentatif de la diversité du travail des comités sur une action et un thème précis, celui de l'ICDS⁶¹.

Exemple d'actions sur le programme ICDS.

Depuis quelques années le Jana Sanskriti s'est emparé du thème de l'éducation et de la malnutrition⁶². Dans les villages dans lesquels il intervient, de plus en plus de personnes (principalement des femmes) venaient voir les membres des comités pour leur parler des problèmes qu'elles rencontraient avec les institutions éducatives et avec l'ICDS. En 2009 la pièce *Sarbashiksha*, est créée à partir de différents ateliers dans lesquels les membres du JS

⁶⁰ Lors de mon dernier séjour, l'un des observateurs en voiture qui devait passer dans différents bureaux de vote (pour remplacer d'autres observateurs) s'est étonnamment retrouvé bloqué sur la route à plusieurs reprises. Cette étrange malchance l'a amené à rater plusieurs moments qu'il devait observer.

⁶¹ Integrated Child Development Services (ICDS) est un programme du gouvernement indien qui correspond à un régime primaire de protection sociale. Il vise à lutter contre la malnutrition et les problèmes de santé qui y sont liés, chez les enfants de moins de 6 ans et les femmes enceintes. Il s'applique aussi aux jeunes filles jusqu'à leur adolescence, afin d'aider à ce qu'elles puissent continuer l'école autant que les garçons.

⁶² Lors de mon deuxième séjour au sein du JS, j'avais tout d'abord interprété l'introduction de ce sujet comme un virage thématique. Comme si le JS abandonnait doucement la lutte contre l'oppression pour se tourner vers des problématiques relevant plus de l'aide sociale que du combat contre le patriarcat ou l'accaparement des terres. C'était oublier que les problématiques que traitent les pièces du JS sont créées à partir des expériences des villageois. Et que si les villageois veulent débattre de la manière dont leurs enfants sont reçus à l'école primaire, le JS se doit de répondre à cette demande.

scénarisent et mettent en scène et mutualisent les expériences vécues. Cette pièce, qui traite de la situation actuelle des centres ICDS et des écoles maternelles, est utilisée pour pouvoir entamer le débat sur cette question et chercher comment y faire face.

Créé en 1975, l'ICDS est dirigé au niveau de l'État gouvernemental qui a à sa charge la mise en œuvre du programme en place en se fixant des priorités au sein du programme national suivant :

Tableau 3 : Populations visées par le programme ICDS.⁶³

BENEFICIARIES	SERVICES
1. Expectant and Nursing Mothers	I. Health check up II. Immunization of expectant mothers against Tetanus III. Referral Services IV. Supplementary Nutrition V. Nutrition and Health Education
2. Other women 15- 45 years	Nutrition and Health Education
3. Children less than 3 years	I. Supplementary Nutrition II. Immunization III. Health Check – up IV. Referral Services
4. Children between 3-6 years	I. Supplementary Nutrition II. Immunization III. Health Check – up IV. Referral Services V. Non–formal pre-school education

Ce système a pris beaucoup de temps pour être effectivement mis en place au Bengale-Occidental. Ce programme est maintenant présent dans la plupart des villages, mais l'écart entre ses objectifs et sa mise en œuvre laisse pantois (notamment sur les quantités de nourriture à destination des enfants et des femmes enceintes⁶⁴).

La pièce *Sarbashiksha* débute dans une école où les livres changent tous les ans et que les élèves doivent payer. On voit un représentant intervenir auprès de l'instituteur qui abandonne sa classe pour aller négocier une marge sur les livres que propose le représentant. Un deuxième problème abordé dans la pièce est celui de l'alimentation. Normalement, dans le cadre de la lutte contre

⁶³ Voir http://www.unicef.org/india/media_2640.htm

⁶⁴ M. S. SWAMINATHAN RESEARCH FOUNDATION, *An Exploratory Study on Large-scale Feeding Programmes and the Possibility of Linkage with Small and Marginal Farmers*, 2010.

la malnutrition, le gouvernement doit fournir la nourriture à tous les enfants de l'école qui en ont besoin. Mais l'employé en charge des repas n'a pas de quoi préparer assez de nourriture. Des suspicions de détournement planent sur les employés censés acheminer les produits dans les centres ICDS.

Les membres du JS soutiennent ce programme, mais critiquent sa mise en place. D'ailleurs avec cette pièce, on peut observer un changement par le fait de défendre une loi – et non plus de lutter contre – afin qu'elle soit concrètement appliquée⁶⁵.

C'est autour de la représentation théâtrale que les modes d'action des comités vont se mettre en place. Sur ce sujet et en parallèle de l'activité proprement théâtrale, nous avons observé six niveaux d'interventions (trois vers la population et trois vers les institutions) :

I. Actions autour de la représentation théâtrale

Avant la représentation, le joker prend la parole et demande aux spectateurs s'ils ont connaissance du programme ICDS. Il demande aux personnes présentes de partager leurs connaissances sur le programme, connaissances qu'il complète brièvement. Il leur montre ensuite un cahier où l'on trouve des courbes de développement staturo-pondéral⁶⁶ et précise que le centre ICDS devrait être muni d'un tel cahier afin de pouvoir identifier les enfants qui présentent des carences particulières. Il leur propose une réunion dans les jours qui suivent pour les informer sur ces questions.

À la fin de la représentation, certaines personnes restent parfois pour discuter, les personnes qui ne sont pas intervenues, qui n'ont pas osé intégrer l'espace scénique, viennent voir les membres du JS. Ces derniers se mettent à ce moment dans une position d'écoute presque passive, comme si le débat ne leur appartenait pas et qu'ils voulaient le laisser aux villageois. D'autres représentations finissent de manière beaucoup plus animée, comme lorsque l'instituteur de l'ICDS est présent à la représentation. Nous avons assisté deux fois à ce phénomène. Dans les deux cas, à la fin, l'instituteur attendait qu'une partie des villageois entreprennent de partir pour s'en prendre verbalement aux membres du JS alors en train de ranger le matériel. Mais à peine

⁶⁵ On retrouve ici un lien avec le travail de Boal lors de l'invention du théâtre invisible et l'histoire de la loi sur l'alimentation. Ce qui révèle une dimension autre que celle seulement oppositionnelle lorsqu'il s'agit de Droits fondamentaux.

⁶⁶ Cet outil permet d'évaluer le poids de l'enfant selon son âge, afin que son développement s'effectue dans de bonnes conditions.

l'instituteur commence-t-il à traiter la troupe de menteurs, que la réaction des villageoises ne tarde pas. Souhaitant s'adresser au JS, l'instituteur se retrouve à débattre avec la population du village (et surtout les femmes qu'il voit régulièrement à l'école). À deux reprises, les membres du JS se sont retrouvés dans une situation de médiateurs entre l'instituteur et les villageois, invitant chacun à venir participer dans les jours qui suivent à une réunion sur le sujet⁶⁷.

II. Réunions faisant suite aux représentations

Les meetings sont l'occasion de refaire un point avec les villageoises (et quelques villageois) sur leur relation avec l'ICDS. Les réunions qui suivent les premières représentations sont l'occasion pour eux de raconter comment se déroule leur interaction avec l'ICDS et de partager les dysfonctionnements qu'elles ont pu observer. Lorsque la pièce a été jouée plusieurs fois, ces réunions sont utilisées pour faire un point sur les évolutions qui ont pu advenir dans le comportement de l'instituteur, dans les quantités de nourriture allouées, mais aussi dans la manière de réagir des bénéficiaires (subissent-ils ou cherchent-ils à s'indigner ?).



Figure 29 : Réunion de bilan sur les relations avec l'ICDS

III. Réunions visant à informer les villageoises et les villageois sur leurs droits

Ces moments de rencontre s'inscrivent souvent dans le prolongement des précédentes. Elles rassemblent différents membres des comités (dont un qui a particulièrement suivi le dossier

⁶⁷ De toutes les réunions auxquelles j'ai pu assister sur ce sujet, je n'ai jamais vu un instituteur se présenter.

ICDS et qui travaille à la synthèse des interventions sur ce thème). Lors de cette rencontre, on voit beaucoup de mères et quelques pères amener leurs enfants pour être pesés afin que leur poids soit inscrit sur la courbe de développement staturo-pondéral. Ce travail devrait normalement être effectué par l'ICDS afin de repérer les enfants présentant des carences. Dans ce cas l'ICDS devrait prendre en charge une partie plus importante de la nourriture de l'enfant et s'assurer qu'il soit suivi médicalement. Mais comme les centres ICDS n'effectuent pas cette tâche, les comités le font, non pas pour se substituer à l'ICDS – même s'ils pallient aux négligences du programme –, mais pour informer les villageoises sur ce que leur doit l'ICDS et pour qu'elles soient en pleine mesure d'aller le réclamer lorsqu'elles y retourneront.



Figure 30 : Réunion d'informations sur le programme ICDS

IV. Interventions dans les centres ICDS

Certains membres à qui le JS a dégagé un peu de temps et d'argent pour les déplacements assurent des visites dans les centres ICDS. Ils permettent de parler à la cuisinière et à

l'instituteur quand il est là. Et de mieux comprendre si ce centre est mal géré ou si les personnes qui y travaillent se trouvent dans l'impossibilité matérielle de faire leur travail⁶⁸.



Figure 31 : Intervention dans un centre de petite enfance ICDC

V. Interventions auprès d'instances locales

À partir de ces visites et des différentes réunions organisées, les membres des comités vont aussi à la rencontre d'instances locales comme le *Child Development Project Officer* (CDPO) en charge des programmes ICDS au niveau du district et des Blocks. Comme au niveau des centres, dans les bureaux du CDPO, les membres des comités y viennent pour chercher des informations, pour mieux comprendre où se situent les problèmes et les blocages. Dans ces instances, ils sont accueillis de manière soit froide, soit cordiale, soit comme de potentiels alliés pour un administrateur qui aimerait améliorer le système. C'est dans ce genre de cas que les comités peuvent accéder à des informations précieuses tant pour l'action locale⁶⁹ que pour celle de l'état.

⁶⁸ Il faut avouer que la série de visites que j'ai observée m'a laissé une image assez déplorable de la manière dont la petite enfance était prise en charge : souvent à l'arrière de l'école, presque dans un champ ou dans un bâtiment en ruine, avec un approvisionnement en nourriture n'arrivant pas quotidiennement.

⁶⁹ J'ai vu un administrateur donnant des documents (normalement réservés au CDPO) au JS, car il semblait à court de moyens pour faire changer les choses dans sa propre institution.



Figure 32 : Rencontre avec un représentant du CDPO

VI. Interventions auprès d'instances gouvernementales au niveau de l'État.

À l'échelle gouvernementale, les comités délèguent des représentants lorsqu'il est nécessaire d'aller à Kolkata pour assister à une réunion en charge du programme ICDS, avec le département en charge des questions liées aux *Scheduled Castes* et aux *Scheduled Tribes* ou avec d'autres organisations impliquées dans l'évolution de ce programme. Les délégués représentent alors soit le Jana Sanskriti, soit l'ensemble des comités HRPC ou ceux d'un district. Une autre forme d'action directement reliée à l'activité théâtrale consiste à aller présenter une sorte de cahier de doléances basé sur les interventions de spect'acteurs. En 2012, une manifestation des comités organisés à Kolkata s'est terminée au Ministère de l'Éducation. Durant deux ans, la pièce sur le programme ICDS a été jouée plus de 1000 fois. Comme nous l'avons vu⁷⁰, pour chaque représentation, nombre des participants et des intervenants ainsi que les interventions sont consignés⁷¹ sur un document. Une copie de tous ces feuillets a été remise au ministère de l'Éducation avec le message suivant : « voilà ce que veulent les villageois ! »

On voit ici tout un système d'action qui vient s'articuler autour des représentations. Celles-ci sont jouées dans différents villages à plusieurs reprises. Les réunions suivant les représentations permettent d'entretenir le dialogue avec les villageois. Sur ce thème, ce sont principalement des femmes qui sont présentes, dont un certain nombre sont membres des comités. Les rencontres qui suivent les TF, à l'instar des réunions d'information, ont aussi une action sur les futures

⁷⁰ Voir chap. *Fonctionnement des comités de spect'acteurs*, page 237.

⁷¹ Depuis, le JS a commencé à travailler avec un institut statistique de Kolkata pour faire une analyse de ces interventions. Ce type de partenariat donne un poids supplémentaire pour peser dans une négociation dans des instances où les villageois sont souvent juste considérés comme une population à gérer.

représentations. Puisque les villageoises vont pouvoir monter sur scène pour s'entraîner à nouveau en affrontant l'enseignant avec un argumentaire mieux étayé. Cet entraînement pourra être réinvesti dans la réalité quotidienne⁷².

Ces réunions sont aussi l'occasion de proposer un compte rendu aux villageoises du travail que réalisé par le JS auprès des instances qui gèrent les programmes ICDS. Auprès des instances, nous avons vu que l'action s'effectuait à trois niveaux : celui du centre, celui des instances locales (du District ou du Block, celui de l'état fédéral. La capacité de pouvoir s'affronter à ce dernier niveau est indissociable de la capacité du JS à mettre l'expérience d'un nombre important de villages de deux Districts en commun. Cette mise en commun d'expérience représente certainement la plus grande force du JS et dépasse d'ailleurs les frontières de ce mouvement.

8.3 *En dehors du Jana Sanskriti*

La fédération indienne du théâtre de l'opprimé

Dès sa création, le Jana Sanskriti développe des partenariats avec différentes organisations et différents mouvements. Le JS intervient à leur demande lors de rassemblements et leur proposent des formations pour aborder les problématiques qu'ils traitent.

À la fin du documentaire de Jeanne Dosse⁷³, dans un entretien Sanjoy Ganguly intervient :

Le Jana Sanskriti est un mouvement du théâtre de l'opprimé dans le pays. Ce n'est pas un groupe de théâtre, c'est un mouvement. On ne veut pas être défini seulement en tant que troupe, mais comme un mouvement. On veut créer un mouvement de Théâtre de l'opprimé dans le pays. Peut-être qu'un jour le Jana Sanskriti n'existera plus. Si l'on voit que le théâtre de l'opprimé est devenu un mouvement dans le pays, on se fondera dans la masse, on n'aura plus nécessairement besoin de s'identifier en tant que Jana Sanskriti. Cela peut devenir un mouvement de théâtre de l'opprimé dans toute l'Inde. Et tous les groupes feront partie d'un tout.

⁷² Pour les avoir vu à l'œuvre, ces femmes ne s'en privent pas.

⁷³ Jeanne DOSSE et Magali VINCENT, *Jana Sanskriti un théâtre en campagne*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2009.

Ces paroles datent de 2004. Pour le JS, cette période correspond à une formidable expansion accompagnée d'une reconnaissance hors du Bengale-Occidental. Les thèmes traités par le JS entrent en résonance avec les luttes de nombreux groupes à travers l'Inde (à Delhi, dans les états du Gujarat, de Tripura, d'Uttarakhand, du Mahārāshtra, de Goa, du Jharkhand, du Madhya Pradesh, et de l'Orissa). Leur participation à de nombreux combats au Bengale a indéniablement contribué à les faire connaître au plan national. Sanjoy Ganguly, qui parle l'hindi et l'anglais se déplace régulièrement avec d'autres membres du JS pour animer des ateliers dans d'autres organisations qui souhaitent utiliser cet outil pour communiquer et débattre au sein et à l'extérieur de leur propre groupe.

Ces partenariats ponctuels ont progressivement été transformés en alliances. En 2004, le premier festival Muktaadhara est l'occasion pour ces différents groupes de se rencontrer entre eux (l'Inde étant un grand pays, la plupart n'avaient de lien qu'avec certains membres du JS).

Au festival du JS en 2004, le groupe de Gujarat a joué une pièce terrifiante appelée *Danga*, à propos des suites du carnage de Godhra. Le groupe Tripura a présenté un travail sur les défis de la vie quotidienne dans le cadre de l'insurrection, l'équipe du Mahārāshtra, composée de personnes des tribus Katkari ont présenté une pièce sur les difficultés rencontrées au magasin de rationnement, avec les hommes politiques locaux et les champs des propriétaires et ainsi de suite.⁷⁴

Dans chacune des pièces présentées, ce sont les relations hégémoniques existantes entre les politiques et certaines populations (principalement les *Scheduled Castes* et les *Scheduled Tribes*) qui prédominent.

Deux ans plus tard, différentes équipes se sont une fois de plus retrouvées pour créer une structure commune. C'est ainsi qu'en octobre 2006, la Fédération indienne de Théâtre de l'Opprimé a été créée. Cette fédération regroupe aujourd'hui une trentaine de groupes théâtraux de douze états de l'Inde qui représentent des mouvements militants. Ces mouvements sont de différentes tailles allant de 5 000 personnes à des mouvements de masse rassemblant plus de 200 000 personnes.

C'est la première fois en Inde que le Jana Sanskriti – un groupe culturel – a rassemblé des groupes politiques ensemble. Normalement que se passait-il ? C'était les groupes politiques qui rassemblaient des groupes culturels. Et ça, on peut le voir dans toute l'histoire du théâtre

⁷⁴ "At a JS Festival in 2004, the team from Gujarat performed a chilling play called *Danga* on the post-Godhra carnage, the Tripura team performed on the challenges of daily life in the midst of the insurgency, the Maharashtra team comprised of Katkari tribals performed a play on the challenges at the ration shop, with the local political leader and at the landlord's fields and so forth." D. DA COSTA, *Development dramas..., op. cit.*, p. 61.

politique. Mais un groupe de théâtre qui fédère ses groupes de théâtre et se retrouve finalement au sommet d'une fédération de mouvements activistes, c'est une chose inédite en Inde.⁷⁵

Plusieurs équipes de cette fédération se sont retrouvées pour le festival en 2008, puis en 2010. Aucune équipe de la fédération n'était présente en 2012⁷⁶.

Si la fédération existe, elle peine à avoir une existence concrète. Une fois de plus, ce sont les questions financières qui posent problème. Tous les groupes de cette fédération ne sont pas aptes à assumer leurs ambitions financièrement. Lors d'une discussion informelle, Sanjoy estimait à 10 000 euros par an les besoins des groupes qui ont des problèmes financiers pour pouvoir fonctionner.

Dans ce contexte, le rôle du Jana Sanskriti n'est pas évident. Beaucoup d'équipes de la fédération semblent demander un soutien au JS. Ce soutien existe au niveau technique pour l'utilisation et l'aide à la création de nouvelles pièces de théâtre de l'opprimé. Cependant, il semble que certains groupes en attendent plus⁷⁷ et imaginent que le réseau international du JS en ferait un groupe fortuné. L'invitation de personnalités et de groupes internationaux lors de festivals a sans doute causé cet effet.

Vers une internationalisation

Les liens avec des personnes vivant à l'extérieur de l'Inde ne sont pas nouveaux. Le simple fait de s'être formé aux techniques du théâtre de l'opprimé en est déjà un exemple éloquent.

On peut dater le début de l'internationalisation avec le développement du festival Muktheadhara auquel Augusto Boal a participé en 2006. Cet événement marque la reconnaissance du JS par le père du théâtre de l'opprimé et par la même occasion, par les différents praticiens du monde entier. À partir de cette période, le JS devient une référence, un modèle de développement

⁷⁵ Interview de Sanjoy Ganguly in A. OLIVETTI, C. POUTOT et J. MARION, *Muktheadhara...*, *op. cit.*

⁷⁶ Je n'ai pas réussi à savoir s'il s'agissait d'un problème fort au sein de la fédération ou s'il s'agissait d'une réorientation du festival vers l'international. À mon avis les deux sont liées et le JS préfère éviter que ses deux types de relation se croisent, car elles n'ont pas tout à fait les mêmes finalités.

⁷⁷ Les informations que j'ai réussi à obtenir restent très anecdotiques, mais, j'ai vu des personnes demander au JS de pouvoir utiliser le « label » Jana Sanskriti, pour ensuite pouvoir faire des demandes de financement. D'un autre côté, j'ai entendu certaines critiques reprochant la centralité du JS au sein de la fédération indienne du théâtre de l'opprimé.

possible pour des groupes de TO en quête de nouvelles méthodes et de modes d'organisation singuliers.

Il convient de remarquer l'importance de Julian Boal dans cette internationalisation. Celui-ci a passé plusieurs mois au sein du Jana Sanskriti et anime des ateliers à travers le monde. Durant plusieurs années, Julian a conseillé aux personnes présentes de se rendre en Inde lors du festival du Jana Sanskriti. Durant les deux festivals auxquels nous avons participé, un nombre non négligeable de personnes était arrivé à Badu après avoir participé à un atelier avec Julian Boal. Sanjoy Gangluy le nomme d'ailleurs avec un certain humour son « *official propagandist* ».

Le lien avec les groupes de TO et des universitaires étrangers s'est ainsi développé les dix dernières années. Les enjeux de ces liens internationaux sont multiples. Ils permettent d'assurer une publicisation⁷⁸ des activités du JS et, comme nous l'avons vu, contribuent à la reconnaissance du groupe assurant une valeur sociale à l'identité groupale. Cette reconnaissance se fait à différents niveaux. Le premier est bien sûr à l'intérieur même du réseau de praticiens⁷⁹ qui recouvre deux des formes de reconnaissance mutuelle développée par George Herbert Mead ; à savoir les liens affectifs et l'adhésion à un groupe solidaire. De cette première reconnaissance en découle une deuxième qui se joue au niveau de l'état du Bengale-Occidental. Lorsqu'une centaine d'Occidentaux défile dans les rues de Kolkata, les micros des journalistes de la capitale se tournent beaucoup plus vers l'activité du Jana Sanskriti. Ceci contribue à développer l'aura du JS et lui permet de peser un poids supplémentaire lors de négociations et de rapports de forces⁸⁰. Cette aura a semble-t-il aussi une fonction de protection dans un pays où les agressions et assassinats politiques demeurent nombreux, surtout en période électorale.

Si cette stratégie semble porter ses fruits auprès de certaines instances gouvernementales ou avec d'autres organisations, elle connaît parfois des échecs. En 2008, lors du festival, une manifestation de ce type a été décrite dans un journal comme un rassemblement en l'honneur d'un praticien français de St Raphael. Cet individu présent dans la manifestation pour soutenir

⁷⁸ Par la rédaction d'articles du type : Manon VAN DE WATER, « Jana Sanskriti: Center for Theatre of the Oppressed », *Incite / Insight*, 3-1, avril 2011, p. 7-10 ; Manuela PICQ, « Theatre as democracy: Staging south-south dialogues », <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2013/01/20131112568818421.html>.

⁷⁹ Voir chap. *Les Festivals*, page 101.

⁸⁰ Lors de mon dernier séjour, quatre personnes d'un comité sont allées au commissariat pour dénoncer le directeur d'un orphelinat pour trafic d'enfants. Au bout de 10 minutes d'entrevue, les membres du comité m'ont demandé de monter avec eux pour montrer les photos que j'avais prises de l'orphelinat. Si les photos avaient de l'importance, la présence d'un Occidental les accompagnants en avait tout autant, voire plus. Mon arrivée dans le commissariat avec l'appareil photo était une véritable mise scène préméditée et semblait ravir les membres des comités voyant le changement d'attitude du policier délégué à l'affaire.

le JS, s'était retrouvé être présenté comme étant lui-même la cause du rassemblement⁸¹. Cette anecdote grotesque et quelques autres auxquelles nous avons été sujet en 2010 et 2012, nous amène à penser que la presse bengalie ignore totalement ce qui se déroule dans les campagnes, qu'elle ne souhaite pas s'y intéresser et qu'elle n'imagine pas et ne veut pas imaginer que des Occidentaux puissent trouver qu'un groupe principalement constitué de villageois soit reconnu comme modèle dans d'autres pays.

Cette reconnaissance de l'étranger permet aussi au JS de bénéficier d'une solidarité internationale. Celle-ci s'exprime par des dons directs d'argent⁸² ou par l'organisation d'ateliers qui permettent de lever des fonds pour le JS.

L'organisation de tels ateliers se déroule soit en Inde lorsqu'un groupe décide de venir se former, soit dans le pays où ce groupe est installé. Dans plusieurs pays anglo-saxons, la pratique du TO a été intégrée à des cursus universitaires. Sanjoy Ganguly passe ainsi une partie importante de l'année à aller donner des ateliers,⁸³ mais aussi des conférences dans différents pays d'Europe et d'Amérique. Parfois, d'autres membres de l'équipe de coordination l'accompagnent.

Lors de notre dernier séjour, trois membres du Jana Sanskriti ont rejoint la conférence de l'Asia Theatre of Oppressed Network⁸⁴ à Kabul en Afghanistan pour donner un atelier et présenter leur manière de pratiquer. Mais cette tendance à l'internationalisation est à relativiser, car au sein du mouvement, un bon nombre souhaite se concentrer sur les enjeux locaux et se consacrer au travail au sein des comités HRP. La migration régulière de Sanjoy Ganguly pose aussi problème au sein de la fédération. En 2010, à la fin d'un entretien, Ulka Mahajan, qui est à la tête du mouvement *Katkari Sarvahara Jan Andolan* nous disait sur le ton de l'humour que les étrangers volaient Sanjoy aux Indiens et qu'elle et son mouvement en avaient aussi besoin.

Si les membres de l'équipe de coordination se rendent plus régulièrement à l'étranger, le mouvement inverse existe aussi. Durant notre dernier séjour, en deux mois, pas moins de trois

⁸¹ Ce type de retournement peut à mon avis s'expliquer par le statut accordé aux occidentaux dans la société indienne. Un occidental ne trouve pas de place dans le système de caste, mais il est néanmoins considéré comme ayant une place proche de celle des Brahmanes.

⁸² Par exemple, le groupe T'OP prélève 4 euros par jour sur tous les salaires des comédiens qui sont reversés au Jana Sanskriti.

⁸³ Leur réputation est importante, car le lien de cause à effet est établi entre les ateliers de Sanjoy et la création d'un groupe d'une telle ampleur. Ce qui ne retire rien à la méthode en elle-même qu'il a mise en place et qu'il nomme « Scripting the play instead of playing the script ».

⁸⁴ Voir en annexes: Asia Theatre of Oppressed Network, page XVI.

personnes sont venues quelques jours pour « voir » le travail du JS. Ces visites présentent indéniablement des avantages pour le JS. Ils permettent d'entretenir des liens et sont des occasions de se faire inviter dans des ateliers ou pour des conférences. Mais elles perturbent⁸⁵ aussi le travail quotidien de l'organisation. Les membres du JS qui parlent anglais sont très sollicités pour emmener ces personnes dans leur village. Ainsi Satya nous confiait qu'arriver tout le temps avec un nouvel étranger dans son village commençait à lui poser problème. Même s'il trouve ce moment de partage important pour que les étrangers comprennent, ne serait-ce que vaguement ce que fait le JS, il n'en reste pas moins que dans ces conditions, il ne peut plus venir dans son village pour simplement se reposer.

Sur place, le statut de ces étrangers est parfois ambigu (surtout lorsqu'il ne s'agit pas de praticiens de TO). Durant le festival de 2010, au cours duquel plusieurs personnes adoptaient des comportements proches du tourisme « solidaire »⁸⁶ où après le festival, un groupe de 10 personnes s'est constitué pour une excursion dans les Sundarbans pour aller voir les fameux tigres du Bengale. Les visiteurs hors festival ne dérogent pas à cette critique. Certains se présentent parfois comme « volontaires » arguant à la fois qu'ils viennent pour apprendre et pour aider ; sans s'interroger sur les limites de l'aide qu'ils sont en mesure d'apporter à des villageois qui ne parlent pas anglais alors qu'ils ne maîtrisent pas eux-mêmes pas la langue bengali⁸⁷. D'autres se prennent en photo avec des villageois, laissant penser qu'ils sont venus « visiter les pauvres »⁸⁸.

L'accueil de ces étrangers/touristes est une question complexe pour le JS. Comme le note Clément Marie-dit-Chirot, « ce questionnement implique notamment une réflexion sur les usages politiques du tourisme et sur la façon dont la production d'un espace touristique intervient dans la reproduction ou dans la transformation des équilibres en place et des rapports de force locaux. Produit et enjeu de nombreux conflits et compromis sociaux, l'espace

⁸⁵ J'ai pleinement conscience d'avoir participé à cette perturbation.

⁸⁶ Nadège CHABLOZ, « Le malentendu », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 170-5, 6 décembre 2007, p. 32-47.

⁸⁷ Sur ce sujet, voir Harnng Luh SIN, « Volunteer tourism. "Involve me and I will learn"? », *Annals of Tourism Research*, 36-3, juillet 2009, p. 480-501.

⁸⁸ Xavier ZUNIGO, « "Visiter les pauvres" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 170-5, 6 décembre 2007, p. 102-109.

touristique est également un support pour l'action politique lorsqu'il est mobilisé par les acteurs dans le cadre de leurs luttes pour tenter d'affirmer une position de pouvoir. »⁸⁹



Figure 33 : festival Muktadhara V (2012)

C'est pourquoi cette solidarité internationale s'avère nécessaire malgré les imperfections de celle-ci. D'autant plus que le JS n'est plus le seul groupe à pratiquer le TF en Inde. Un nombre incroyable d'ONG travaille dans le développement local en Inde⁹⁰, et cette technique fait maintenant partie de la boîte à outils de ces organismes internationaux.

Même s'ils ne font pas le même travail, ces différentes organisations entrent maintenant en concurrence par le fait de traiter de la même problématique qu'est le développement local, mais sous un angle différent voire même opposé. La structuration du JS se trouve ainsi entravée par d'autres organisations venant de l'extérieur et avec plus de moyen. À titre d'exemple, une ONG a bâti en pleine campagne un centre de quatre étages dans le but de promouvoir la démocratie et le développement agricole. Lorsque nous sommes rentrés dans ces locaux vides – il ne semblait pas y avoir d'activité réelle –, les visages des membres du JS se fermaient. Pour

⁸⁹ Clément MARIE DIT CHIROT, « De la confrontation sociale à l'attrait touristique, et réciproquement », *EspacesTemps.net*, 24 octobre 2011, <http://www.espacestems.net/articles/de-la-confrontation-sociale-a-lrsquoattrait-touristique-et-reciproquement/>.

⁹⁰ Catherine DiBENEDETTO, « Kachahari », *Stanford Social Innovation Review*, 6-1, Winter 2008, p. 80.

construire un bâtiment quatre fois plus petit, il leur a fallu 20 ans, à défaut de bénéficier de financement conséquent. Comme le remarque Subodh Pattanaik :

Les ONG ont créé des sections d'art dramatique sous le nom de théâtre communautaire, théâtre du développement, groupe de jeu de rôle, théâtre de rue, etc. Ces initiatives ont contribué à dénaturer l'esprit du théâtre-action en Inde, car le peuple en est venu à percevoir le concept de théâtre de rue comme une propagande de bas étage au service du gouvernement ou des ONG locales.⁹¹

Pour un groupe impliqué localement depuis presque 30 ans, l'arrivée d'une nouvelle organisation humanitaire – s'implantant comme par magie pour « faire du développement » avec des fonds importants d'une provenance inconnue – ne laisse que peu de place à la reconnaissance et, malgré des convictions bien ancrées, interroge sur la stratégie de développement.

Si nous avons décrit la matrice de cette organisation à travers son histoire, ses équipes et ses comités, cette matrice trouve en son centre la pratique de théâtre de l'opprimé. Il semble maintenant nécessaire de d'analyser plus en profondeur dans cette pratique pour comprendre ce qui s'y déroule lorsqu'elle est mise en place par le JS dans les villages.

9 La pratique indienne du théâtre de l'opprimé

9.1 *Répertoire et utilisation du théâtre forum par le Jana Sanskriti*

Le JS a créé une grande diversité de pièces qui abordent des thèmes sociaux, culturels, économiques, politiques et de genre⁹². Il compte plus de 14 créations à son actif. Ce chiffre est

⁹¹ Subodh PATTANAİK, « Théâtre-action et changement social en Inde », in *Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance*, Watermael-Boitsfort, Colophon, 2004, p. 99.

⁹² Parmi ces thèmes : la place de la femme dans un système patriarcal fermé, l'alcoolisme, la représentation politique et syndicale du peuple, les suicides de paysans, l'expropriation des terres, etc.

approximatif et l'on pourrait aussi compter plus de vingt pièces créées, car certaines sont des adaptations particulières que certains villages composent à partir de pièces déjà constituées⁹³. En voici un tableau récapitulatif :

Tableau 4 : Pièces du Jana Sanskriti

Titre	Année	thèmes
Ganyer Panchali; Amra jakhana daria	1985	Politique et pauvreté
Shonar Meye	1991	Inégalités de genre, violence domestique et dot
Sorma	1992	Violences faites aux femmes
Where you stand	1993	Corruption dans les partis politiques et les syndicats
Eit Bhata ; Fulmonir Bicher	1999	Inégalité de genre et harcèlement sexuel sur les travailleuses contractuelles saisonnières.
Bartaman Samaj	2002	Problèmes liés au système de distribution public (PDS) et aux systèmes de santé publique.
BPL	2002	Admissibilité au système de distribution publique et de sélection au sein des "Ration Shops" en zones BPL (Below Poverty Line)
Santras	2004	Violence sociale exercée par les partis politiques
Ekti Meyer Kahani ; Jhumar Sansar ; Apitar	2005	Inégalités de genre, violence domestique et dot.
Haraner Sansar	2005	Effet de l'addiction à l'alcool dans les villages
Chas ; Green evil revolution	2006	Effet négatif des engrais chimiques.
Sarbashiksha	2009	Situation actuelle des centres ICDS et des centres maternels
Pachar Bindia	2012	Causes et processus du trafic humain jusqu'aux quartiers de prostitution.
Village dream	2012	Histoire tirée d'un conte africain sur les relations Hommes/Femmes

⁹³ Par exemple, le système de dot est relativement différent dans les villages musulmans.

De manière générale et simplificatrice, on peut dire que trois thèmes retiennent l'attention du JS.

- Les inégalités de genre et les oppressions subies par les femmes.
- Les luttes liées à l'activité paysanne.
- La corruption des différentes sphères de pouvoir.

Les deux derniers thèmes sont souvent connexes et ils peuvent être traités de front dans la même pièce. Mais le JS produit aussi des pièces dans lesquelles le premier thème est traité avec le second. Par exemple, la représentation *Brick factory (Fulmonir Bicher)* expose le travail dans une fabrique de briques où l'on trouve autant d'hommes que de femmes. Le soir, le patron s'immisce dans la chambre d'une femme pour l'obliger à lui offrir des faveurs sexuelles. Sans quoi, si elle refuse, elle et son mari seront expulsés de la fabrique. Le soir, le mari repasse dans la case pour aller chercher un outil oublié, il entrevoit son patron sur sa femme, mais n'ose pas intervenir, de peur des différentes représailles possibles. Mais le lendemain, le mot est passé dans le village. La femme va être jugée pour infidélité ; l'homme pour ne pas avoir gardé sa femme à la maison. Ce jugement est annoncé par le chef du village. On voit dans cette pièce une volonté de montrer en quoi l'oppression fait système dans la mesure où le viol a une implication sur l'ensemble de la vie des villageois, qu'il touche directement les femmes et indirectement les hommes de celui-ci. Mais cette pièce montre aussi que ce type de viol est presque « cautionné » par les mêmes villageois lors du jugement.

On trouve le script de plusieurs de ces pièces dans le livre *Where we stand*⁹⁴ et on peut renvoyer aux très belles analyses du livre de Dia Da Costa⁹⁵ pour comprendre les liens entre le contexte politique et social et ces pièces.

Nous ne pouvons pas rendre compte de manière exhaustive des vingt-cinq années de travail du JS. Certaines des pièces ne sont actuellement plus jouées, car le contexte a beaucoup changé au Bengale-Occidental. Par exemple la pièce *Where we Stand* (sans doute une des plus grandes créations du JS) n'est plus jouée qu'en festival avec un caractère quasi mémoriel depuis que les communistes ne sont plus au pouvoir. D'autres, à l'inverse, comme *Shonar Meye*⁹⁶ et ses avatars

⁹⁴ Sanjoy GANGULY, *Where we stand : five plays from the repertoire of Jana Sanskriti*, Kolkata, Camp, 2009.

⁹⁵ Plus particulièrement dans la deuxième partie du livre D. DA COSTA, *Development dramas...*, *op. cit.*

⁹⁶ Signifie littéralement la *jeune fille en or*.

(*Ekti Meyer Kahani, Jhumar Sansar, Apitar*), demeurent centrales dans la production théâtrale du groupe, relatant des situations à la fois structurelles et très actuelles dans les villages.

C'est pourquoi, afin de revenir à notre question de départ et afin de comprendre ce que les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme lorsqu'ils l'utilisent, nous nous proposons de commencer par étudier minutieusement la pièce *Shonar Meye*, qui sera ici traitée comme un type idéal⁹⁷ voir un archétype. Une fois cette analyse effectuée nous reviendrons dans le chapitre suivant sur autre pièce – *Green revolution* – pour rendre compte de la pluralité de la pratique du JS.

9.2 *Shonar Meye*

Shonar Meye traite de la vie d'une jeune femme avant, pendant et après son mariage. La pièce dure environ trente-cinq minutes et comporte plus de quinze saynètes, toutes entrecoupées de danses et de chants traditionnels qui assurent le rôle de transition. Les trois moments de la vie de cette femme s'enchaînent chronologiquement par fragments ; ce qui permet de désindividualiser l'histoire en offrant une distanciation par rapport aux personnages, tout en donnant aux spectateurs et surtout aux spectatrices la possibilité de s'identifier à un fragment en particulier (avant, pendant ou après le mariage).

Comme chaque représentation du JS, elle commence par des chants et par la *danse des bâtons*. Les acteurs forment deux cercles concentriques, point de départ de leur chorégraphie. Au son des tablas et des chants, ils commencent à se mouvoir de manière synchronisée, un bâton dans chaque main, qu'ils vont entrechoquer entre eux ou avec ceux des autres. Les acteurs se croisent et passent d'un cercle à l'autre en tournant en sens inverse. Ils enchaînent ainsi différentes combinaisons, de plus en plus rapides et de plus en plus complexes. Cette première partie est très dynamique avec un rythme qui accélère graduellement. La danse des bâtons dégage une puissance qui permet aux acteurs de *faire le groupe*. Du côté du public, on ressent que cette

⁹⁷ Ce traitement servira, dans la partie suivante, de base pour analyser quelques principes qui régissent la pratique du TF.

danse sort les villageois de leur vie quotidienne. Elle permet de les faire entrer dans le spectacle⁹⁸. Après cette danse, la représentation commence.

L'histoire de la jeune fille qui valait de l'or.

La protagoniste de la pièce est une femme qui s'appelle Amba. L'histoire se passe dans un village du Bengale-Occidental. , mais elle tend à revêtir une dimension plus large, comme en témoignent les réactions du public à l'occasion de représentations organisées dans d'autres localités par plusieurs groupes de la fédération indienne de TO.

Dans un style poétique propre à l'esprit lyrique bengali, la pièce s'ouvre avec une chanson qui évoque la richesse et la beauté du territoire, des fleurs et des arbres qu'on y trouve, où chantent de majestueux oiseaux. Une jeune fille entre en scène. Elle est la reine de ces terres ; terres qui sont les plus précieuses, qui sont celles de sa propre mère.

Toutefois au cœur de cet Éden, cette fille crie : « *donnez-moi la liberté !* » Ce cri apparaît comme une contradiction dans un village où la nature donne accès à tout ce qui est nécessaire pour bien vivre. Pourtant, cette fille demande à être libérée.

La danse termine et trois femmes se placent face à la scène. Elles sont aux prises avec trois hommes placés juste derrière elles. Les femmes disent : « *Nous voulons sortir.* » Et les hommes répondent : « *Non, les femmes ne sont pas censées aller à l'extérieur !* » Ces phrases introductives, qui viennent accompagner la symbolique des corps tourmentés et presque figés, donnent le ton de la pièce.

Avant le mariage

Amba est d'abord représentée enfant. Elle va voir son petit frère pour lui demander de jouer avec lui. Celui-ci lui demande à quoi elle veut jouer. Amba veut jouer au cricket, mais son frère lui rétorque : « *Les filles ne jouent pas au cricket, tu es une femme.* »

⁹⁸ Au départ d'une représentation, j'ai souvent vu des gens continuer à discuter entre eux sans être attentifs à la scène. Puis commence la danse des bâtons qui a quelque chose d'hypnotique. Lorsqu'elle accélère, il n'est pas rare qu'explose une salve d'applaudissements frénétiques, exprimant un bonheur visuel et auditif immédiat. Au départ, ce type d'applaudissement m'étonnait puisqu'en Occident, nous avons plutôt tendance à taper dans nos mains pour accompagner le rythme de la musique ou à applaudir une fois le moment spectaculaire achevé. Ici l'applaudissement n'est pas un rituel de fin spectacle, il émerge si le collectif se sent pris.

Amba ne le voit pas de cet œil : « *Tu ne comprends rien. Aujourd'hui si tu lis les journaux, les femmes jouent au cricket, elles participent même à la coupe du monde et gagnent des prix ! Attends ici, je vais demander à maman et après on va aller jouer au cricket.* ».

La fille se dirige vers sa mère et lui demande si elle peut sortir pour aller jouer au cricket.

LA MÈRE – « *Oh non, ne sors pas tout de suite, car ton père revient bientôt et s'il ne te voit pas, il va s'énerver. Qu'est-ce que je vais lui dire ?* »

AMBA – *Je suis sûre que tu peux t'arranger avec papa.*

LA MÈRE – *Si tu savais à quel point c'est impossible, tu ne demanderais jamais ça.* »

Malgré cette discussion, elle sort et demande à son frère : « *Tu peux me dire ce que papa dit sur moi ? Qu'est-ce qu'il dit ?* »

LE FRÈRE – *Il dit que les femmes sont nées "naïves et simples"⁹⁹. C'est pourquoi, avant le mariage, elles aident leurs parents dans la maison où elles prennent soin de leur père. Et après le mariage, elles prendront soin de leur mari.* »

La sœur accueille mal d'être réduite à cela, elle veut montrer à son frère qu'elle est bien plus. « *D'accord cher frère. OK, si ça t'arrivait de te faire hypnotiser qu'est-ce que tu dirais ?* »

En posant cette question, elle commence à le mener par le bout du nez¹⁰⁰, de manière à lui montrer qu'elle n'est pas inférieure à lui.

La jeune fille hypnotise son frère qui n'apprécie pas. Elle pose sa jambe sur son genou et lui demande une fois de plus comment il se sent. Elle prend un bâton et lui repose la question. Son frère ne se sent pas bien, il n'aime pas ça.

La démonstration finie, la jeune fille enjoint à son frère de prendre aussi un bâton qu'ils lèvent tous les deux vers le ciel pour former un triangle. L'image produite vise à montrer l'égalité

⁹⁹ Nous mettons ici cette traduction de « Child Rude » qui était déjà une traduction du Bengali.

¹⁰⁰ La technique d'hypnose utilisée ici renvoie à l'un des jeux des techniques du théâtre de l'opprimé. Ce jeu peut notamment avoir comme effet pour celui qui rentre dans le rôle de l'hypnotisé de ressentir un sentiment d'oppression qui s'exprime physiquement (par le fait de s'être soumis à l'hypnotiseur). Employer cette technique à ce moment de la pièce vise à montrer que les pensées exprimées par le frère qui lui viennent de son propre père ne sont pas les siennes, mais celles que la société leur impose.

entre hommes et femmes et le pacte que ces deux enfants vont faire où l'un ne cherchera plus à rabaisser l'autre.

Mais un personnage vêtu de noir surgit, il représente la société. Il crie : *« ce n'est pas vrai, les hommes et les femmes ne sont pas égaux, vous ne pouvez pas avancer ensemble. »*

La fille prend un bâton, elle commence à se battre contre la société. D'un signe du regard, elle enjoint à son frère de venir combattre la société avec elle. Les deux enfants se battent contre la société et pour un instant, arrivent à repousser son injonction.

Dans la scène suivante, alors qu'ils partent jouer, les parents entrent en scène :

Le père demande : *« Où sont mes enfants ? Et où est ma fille ? »* La mère est épuisée et en a marre de ces mêmes questions perpétuelles : *« S'il te plaît, c'est le matin, tu viens de te lever. Prends ton thé. Après tu pourras demander. Pourquoi es-tu toujours en train de demander où est Amba ? »* Mais le père lui rappelle qu'elle ne comprend pas que *« c'est une fille. Tu dois avoir ça en tête. Ta fille, ce n'est pas ton fils. Bientôt, elle se mariera et elle restera dans la maison de la belle famille. C'est pourquoi nous devons faire attention à elle. Nous devons contrôler ce qu'elle fait, où elle va et à qui elle parle. »*

LA MÈRE – *Mais, tu n'as jamais pensé que ta fille pouvait aussi aimer un peu de bon temps. Elle peut respirer quand elle est sous le ciel. Tu peux peut-être lui laisser un peu de liberté, juste un peu. Autrement, comment peut-elle vivre, comment peut-elle survivre ?*

LE PÈRE – *Ne dis plus ce genre de chose, je ne veux plus jamais entendre ça ! »*

À ce moment, le frère et la sœur entrent tous deux en scène en se chamaillant.

LE PÈRE – *« Pourquoi tu joues tout le temps au cricket ? Tu as oublié que tu étais une fille. Tu sais que dans quelques jours, ton frère a des examens.*

AMBA – *Oui, je sais, j'ai aussi des examens à passer. Mais ça ne veut pas dire que nous ne devons pas aller jouer, même si nous avons des examens.*

LE PÈRE – *Non, je te rappelle que tu es une fille et que bientôt, tu devras aller te marier. Donc tu n'as pas de temps à perdre en jouant au cricket. Il faut que ça cesse ! »*

La jeune fille exprime son désaccord puis prend une chaise et se met à travailler sur son manuel.

À peine s'est-elle installée que sa mère l'appelle :

LA MÈRE – « *Amba, s'il te plaît ; viens, j'ai besoin d'eau. Peux-tu aller en chercher ?* »

Mais la fille ne l'écoute pas. Irrité par cette absence de réponse, son père vient face à elle prend le manuel et dit :

LE PÈRE – « *Tu n'entends pas ce que te dit ta mère ? Combien de fois t'a-t-elle appelée ? Vas-y maintenant !* »

La jeune fille lui rappelle avec un ton élégiaque qu'elle aussi a un examen à préparer.

LE PÈRE – « *Ne me parle pas d'examen, vas-y ! Va chercher l'eau pour ta mère !* »

La fille se tourne vers sa mère pour chercher du soutien.

LA MÈRE – « *Même si tu as des examens, tu ne vas pas devenir Première ministre ou la reine Victoria ! Qu'est-ce que tu espères ? Va juste chercher de l'eau et ne parle plus de ça. Et fais vite, car j'en ai besoin pour préparer le repas.* »

D'un pas certain, la fille part avec la jarre à eau. Elle se retourne rapidement et voit son père plein d'attention pour son fils qui révisé.

La scène suivante démarre dans la forêt. La fille pose la jarre et s'installe au milieu des arbres en écoutant le chant des oiseaux. Mais son père arrive et lui demande ce qu'elle fait là, si elle n'a pas des tâches à faire à la maison.

AMBA – « *Tous les jours, je fais ce que ma mère me demande. Tous les jours, je fais ce que j'ai à faire. Mais aujourd'hui, je veux juste m'amuser dans la forêt.* »

Le père est énervé. Il la prend par le bras pour la ramener à la maison. Amba cherche à expliquer à son père pourquoi elle est là. Ici, elle a le sentiment d'être appelé et qu'on lui dit, qu'en ce lieu, elle aura le droit de rire et de pleurer, qu'elle pourra se reposer. Mais le père n'entend rien. « *Ça suffit ! Tu parles comme un poète ! Suis-moi !* »

Le moment du mariage

Dans la scène suivante, les enfants jouent. Le père rentre ravi dans la maison : « *Ça y est, j'ai trouvé un prétendant. C'est un garçon fantastique. Il veut une grosse dot, mais je ne peux pas*

réunir cet argent. » La mère s'inquiète de savoir comment son mari va faire pour trouver cet argent.

LE PÈRE – *« Je pourrais vendre mes terres. Je pourrais aussi voir avec la banque ou je pourrais vendre la maison. »*

Se tournant vers le public la mère se dit à elle-même : *« Tu peux dire ce que tu veux, mais tu n'as jamais dépensé autant pour les études de tes enfants. Pourquoi la société est-elle comme ça ? »* Malgré ces pensées, elle appelle sa fille et l'aborde d'un air faussement enjoué : *« Amba, lève-toi, tu dois te préparer, car ton prétendant arrive avec sa famille, ils veulent te voir. »* Amba ne comprend pas et désapprouve : *« Non, j'ai fait un rêve. Un jour, il arrivera en face de moi, je le trouverai moi-même. Ce sera un homme éduqué. C'est pour ça que je dois étudier parce que j'en ai rêvé. »* La mère veut couper court à cette discussion : *« J'ai eu aussi ce genre de rêve, mais il ne s'est jamais réalisé. Le résultat aujourd'hui est que je suis dans cette maison, dans cette cuisine, à m'occuper de mes enfants et de mon mari. »*

La voix tremblante Amba lui suggère que *« si ça n'a pas marché pour toi, ça ne veut pas dire que ça ne va pas marcher pour moi. »*. Entendant cela le père intervient : *« Ça suffit ! Parle à ta fille, je ne veux plus entendre parler de cette histoire d'études. »*

Dans la scène suivante, le père s'impatiente sur le pas de la porte dans l'attente de la future belle famille. Quand celle-ci arrive, une chorégraphie commence où l'on assiste au rituel de vérification du corps de la jeune fille. Ce moment poignant est mis en scène de manière humoristique en évacuant le verbe pour ne laisser que les corps accomplir leur rôle sur un rythme précis et régulier. Ce cérémonial est effectué par le beau-père. Tout le corps de la promise est passé à l'examen : le nez, les yeux, les mains les pieds, les jambes, la longueur des cheveux, l'absence de lunettes et de malformation...

Après ce contrôle, le beau-père annonce que la fille lui convient et qu'il souhaite parler de la dot. Le père accepte en rappelant à son interlocuteur qu'il doit garder à l'esprit que sa famille est pauvre. Le beau-père le rassure avec un sourire narquois et annonce sa demande de dot. Il souhaite entre autres une chaîne en or, des boutons en or pour le punjabi de mariage. Et il faut aussi une moto et 20 000 roupies.

Le père d'Amba est désespéré : « *Mais nous sommes vraiment des personnes très pauvres, comment pourrions-nous trouver toutes ces choses ?* »

Le beau-père lui conseille d'essayer et l'informe qu'il existe des aides pour cela.

Sur scène, trois masques mortuaires¹⁰¹ arrivent. Ils représentent le bailleur de fonds pour les terres, l'agent immobilier qui rachète les maisons et le banquier qui souscrit des prêts.

Une image est figée où Amba et son père sont acculés à accepter la rencontre avec les trois fossoyeurs sociaux. En arrière-plan, on voit le beau-père et son fils se réjouir.

Finalement, le mariage a lieu. Au départ, tout le village est en fête sauf Amba, qui pleure derrière l'habit traditionnel de mariage. Son père et sa mère essayent de faire bonne figure.

La cérémonie commence, mais le beau-père se rend compte que la dot qui doit être offerte n'a pas été réunie.

Il arrête la cérémonie, dit à son fils de se relever. La mère d'Amba se jette aux pieds du beau-père pour le supplier de laisser le mariage se dérouler et que la dot sera réglée petit à petit.

La cérémonie reprend dans une ambiance funeste. Pour tout le monde, la fête est déjà loin. Amba éclate en sanglots.

La vie après le mariage

Une danse assure l'ellipse puis l'on retrouve Amba dans sa nouvelle maison. La jeune femme travaille dur toute la journée. Elle ramasse des légumes, les coupe, les épluche, les cuit, elle va chercher de l'eau au puits, une fois, deux fois, trois fois, elle lave le linge, l'essore, le sèche, elle nettoie la cuisine, dehors, dedans. Courant d'un point à l'autre de la maison, s'affairant dans le village, elle finit par rentrer pour préparer le repas. À ce moment, son mari rentre du travail aux champs, il est harassé et le dîner n'est pas encore prêt. Comme il n'a rien à se mettre sous la dent, pendant que sa femme cuisine il en profite pour lui rappeler qu'il attend toujours la dot de ses parents. « *Ça fait un an que j'attends cette télé. Et où est mon véhicule ? Ton père*

¹⁰¹ Ce sont les trois morts. « La première mort est de vendre ses terres, puisqu'il ne pourra plus les cultiver pour se nourrir ni vendre les fruits de la récolte. La deuxième mort est de vendre sa maison, ce qui signifie que lui et sa famille n'auront plus d'endroit où vivre. Et la troisième mort est d'emprunter de l'argent à un usurier, qui est la mort lente d'une dette qui n'aura jamais de fin. » Géraldine DOAT, *Théâtre déclencheur: Le Jana Sanskriti en Inde, arme de construction massive*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2007, p. 97.

est une merde ! Il n'a pas tout payé. Il ne m'a toujours pas donné ma chaîne en or ni ma montre ! »

Il s'assoit enfin. Avant qu'Amba ne le serve, il lui demande de le faire pour chaque ingrédient. « *Donne-moi à manger... Donne-moi le curry, le dal, l'eau, le riz !* »

Le mari se brûle en mangeant son riz. « *Mais c'est trop chaud ! Qu'est ce que tu as fait aujourd'hui ?* » Amba répond qu'elle travaillait. Le mari s'emporte : « *Tu travaillais et moi alors ! Et avec cette dot qui n'est pas finie de payer !* ». Il bazarde son repas et commence à molester physiquement sa femme. Amba cherche en vain à s'expliquer « *Je ne peux pas faire moins chaud si tu ne me laisses pas plus de temps.* »

Le beau-père arrive interrompant le mari qui reste le bras figé en l'air, sa femme agenouillée se protégeant le visage. Le beau-père demande ce qui se passe. Son fils se plaint de ne pas avoir mangé pendant qu'Amba demande l'aide de ses beaux-parents qui la lui refusent violemment.

Amba se trouve au sol, presque morte. La jeune femme est recouverte d'un drap rouge.

C'est le début d'une scène onirique où l'on voit la déesse Dourgā affronter un démon Mahîshâsura.

S'ouvre alors scène suivante : le village se réveille, et avec lui, Amba.

Des voix disent : « *Les rêves sont différents de la réalité. Ce n'est pas la vérité. Tu peux rêver de beaucoup de choses, mais la réalité est totalement différente.* »

Puis les voix s'individualisent « *Où sont mes chaussures ; où est mon porte-monnaie ; tu n'as pas préparé la nourriture ; ton enfant pleure ; vas-y, ta belle-mère t'appelle ; donne le petit déjeuner à ton beau-frère.* »

Amba n'est pas mariée seulement à un homme, mais à sa famille. Elle n'en peut plus : « *Non, je n'en peux plus. J'ai besoin d'élargir mon horizon, d'étendre mon monde. La cuisine n'est pas mon monde, j'ai besoin d'un monde plus étendu avec plus de place.* »

Tous ont accroché une corde à sa ceinture et forment maintenant une ronde autour d'elle et la regardent d'un air menaçant en répétant trois fois : « *Non, tu dois rester enfermée, la cuisine est ton monde !* »

Ses bourreaux se placent au fond de la scène et tirent sur une corde liée à la ceinture de la jeune fille.

Dans un dernier élan d'espoir, elle pousse un cri déchirant et se fige la main tendue vers le public, comme pour lui demander son aide.

Quand le spectacle laisse place au forum

Nous relatons ici l'expérience d'un forum ayant eu lieu après la représentation de *Shonar Meye*. Ce TF a eu lieu dans le village de Ramkrishnapur. Le JS intervient depuis peu dans ce village. Trois forums ont déjà eu lieu, mais c'est la première fois que ces villageois assistent à la représentation de *Shonar Meye*. La pièce a lieu dans un temple. C'est un des seuls endroits qui offre un espace où les gens peuvent se regrouper lorsque la nuit est tombée¹⁰². Plus de quatre-vingts personnes sont présentes. Une quarantaine de personnes, dont un quart d'enfants, sont assis devant la scène. Les autres se tiennent debout tout autour, en arc de cercle.

Derrière les enfants, on trouve principalement de jeunes villageois (majoritairement des filles) et des mères avec leurs enfants en bas âge. L'arc de cercle est principalement constitué d'hommes. Durant la représentation, on voit des personnes quitter cet arc de cercle pour s'en aller ou venir s'asseoir plus près de la scène.

Les inégalités d'éducation

À la fin de la représentation, le joker prend un micro. Il se place entre la scène et le public, et prend la parole en s'adressant aux spectateurs. Pendant ce temps, les acteurs se réinstallent pour se préparer au forum. Le joker explique qu'on vient de voir la vie d'une femme avant le mariage, pendant le mariage et après le mariage. Il rappelle au public qu'il connaît le théâtre du JS, car ils sont déjà passés trois fois cette année. Il précise que ce théâtre n'est pas inscrit dans un programme, que c'est une expérience, une plateforme pour partager nos expériences et nos points de vue. Le joker demande s'ils ont vu le comportement du père. Il se tourne vers le père et l'amène devant le public auquel il confie qu'il trouverait normal que certains soient excédés par ce comportement. Il propose au public d'interroger le père sur sa manière d'agir. Un homme

¹⁰² Les lieux où le JS joue sont très variés et dépendent autant de la morphologie du village que des rapports de pouvoir liés à l'espace. J'ai vu des représentations sur la place du village, devant ou dans des écoles, près de la rivière, à la croisée de chemins entre différents Paras...

d'une quarantaine d'années prend tout de suite la parole et dit qu'il a une question. Il veut savoir pourquoi le père casse l'égalité entre les hommes et femmes en ce qui concerne l'éducation. Des applaudissements accompagnent la fin de son intervention. Le père répond qu'il ne croit pas à cette prétendue égalité, car il sait que si sa fille va quelque part avec quelqu'un, c'est particulièrement irrespectueux pour lui et il ne souhaite surtout pas être déshonoré. Le père reprend sa place dans la représentation. Le joker continue et demande au public comment il pourrait motiver le père à s'orienter vers une égalité entre ses enfants. Il explique que la pièce va reprendre au moment où la fille veut étudier et que son père veut la renvoyer à la cuisine avec sa mère.

La pièce reprend, le père est derrière son fils, il est fier de lui, fier de le voir travailler ainsi. La mère a besoin d'aide à la cuisine. Le père s'aperçoit que sa fille étudie un manuel. Il traverse la pièce, prend le manuel, le jette et enjoint à sa fille de retourner aider sa mère. Le joker crie « *stop* ». Les acteurs se figent. Le joker se rapproche du public et demande si quelqu'un veut venir remplacer la fille. En montrant du doigt l'opprimée, il demande si une femme veut venir.

Dans le fond, l'arc de cercle bouge à gauche face à la scène. Le joker repère le mouvement, il tend sa main dans cette direction. Une jeune femme d'une petite taille, mariée, émerge du groupe et passe sur le côté pour rejoindre le joker qui invite le public à l'encourager. Les applaudissements viennent principalement des personnes assises qui se retournent pour voir la jeune femme se diriger vers la scène. Le joker se dirige vers l'opprimée et lui demande de céder sa place à la spect'actrice qui vient s'asseoir. Il lui propose le micro afin qu'elle soit entendue de toutes et de tous. Il se place sur le côté de manière à voir la scène et le public.

La scène reprend, la mère qui travaille à la cuisine demande au père d'aller chercher la fille. Le père se dirige vers la fille, il prend le manuel des mains de sa fille, le met derrière son dos et lui demande de rejoindre sa mère à la cuisine. La fille lui demande d'attendre. Elle est occupée à étudier et précise qu'elle a un examen bientôt. Le père rétorque que l'éducation des filles n'est pas requise : « *Tu sais écrire ton nom et tu peux signer des documents, que veux-tu de plus ?* » Elle se lève pour continuer la discussion avec son père en lui disant que les temps ont changé. Voyant ceci de la cuisine, la mère se redresse, arrête son travail et vient voir pourquoi sa fille n'arrive pas. Le père continue : « *Tu dois comprendre. Après le mariage, quand tu iras dans ta belle-famille et que tu ne seras pas capable de cuisiner correctement, de quoi aurons-nous l'air ? Tu veux vraiment nous déshonorer ? C'est mieux que tu retournes à la cuisine* ». La

mère arrive sur la gauche de la fille, elle semble désespérée par l'attitude de sa fille qui rétorque : « *Pour me construire comme personne les deux sont nécessaires, le travail à la maison, mais aussi l'éducation.* » Le père en vient à l'argument financier et lui annonce qu'il n'a pas l'argent pour pourvoir à ses envies. La jeune fille cherche à tester la volonté de son père et de sa mère, elle leur annonce que s'ils ne veulent pas l'envoyer à l'école, elle n'y ira plus jamais. Mais cela n'a pas grand effet sur les parents.

Le joker profite d'un moment de blanc dans la discussion pour reprendre le micro et se replacer au centre. Il remercie la jeune fille pour son intervention. Il demande si d'autres personnes veulent venir changer la situation. Il rappelle qu'à la fin la jeune fille a accepté le point de vue des parents. « *Quelqu'un veut-il venir ; peut-être un homme ou une femme ? Si quelqu'un veut partager un autre point de vue, il peut venir ?* » Au troisième rang, une femme se lève. Pendant qu'elle s'approche, les parents saluent la première spect'actrice et le joker la remercie pour son intervention. Dans l'assemblée, chaque personne discute avec son entourage. La nouvelle spect'actrice est applaudie, elle prend la place de l'opprimée et la scène reprend directement.

Le père enjoint sa fille à rejoindre sa mère : « *Il faut y aller maintenant !* ».

LA SPECT'ACTRICE – « *Peut-être que ma mère m'appelle, mais mon examen passe avant tout ! Pourquoi tu me demandes d'aller là-bas à la place d'y aller directement, je suis en train de travailler.* » La mère intervient, elle ne tolère pas que sa fille réponde de la sorte. Elle veut que sa fille respecte plus ses parents. La fille se tourne à nouveau vers son père, « *si tu ne peux pas fournir d'argent, ne m'en donne pas. Mais je ne sacrifierai pas mon éducation, je trouverai un moyen ailleurs ou autrement* ». La mère pose sa main sur l'épaule de sa fille et semble effrayée qu'elle puisse vouloir partir. Une salve d'applaudissements arrive. À la fin de celle-ci, le père a les deux mains jointes et semble essayer de se contenir : « *Ce serait vraiment insultant si quelqu'un venait à dire que ma fille sort comme ça de ma maison !* » La fille lui répond qu'elle ne demande qu'un peu de nourriture, qu'elle n'a pas d'autre attente envers lui.

La mère se place derrière le père qui est maintenant très énervé : « *Mais si tu acquiers une bonne éducation et que tu deviens une femme qualifiée, je ne trouverai pas d'homme qualifié dans le village. Je devrais aller en chercher un ailleurs, dans un autre village. Ce n'est pas facile pour trouver ce genre de garçon. Et si j'en trouve un, il arrivera avec d'énormes demandes. Ça fera considérablement augmenter ta dot.* »

La mère l'attrape par l'épaule pour qu'elle se retourne vers elle, mais la fille n'en a pas fini avec son père : « *Mais, suppose que je ne sois pas éduquée et qu'après mon mariage, mon mari perde la vie dans un accident ou qu'il devienne handicapé, après que pourrais-je faire ? Si j'ai une éducation correcte, je pourrais aller travailler. Si je ne fais que rester à la maison, tu dis que tu ne peux pas fournir beaucoup d'argent, qu'est ce qu'il nous arrivera après ?* » Elle montre alors son frère, qui étudie à l'autre bout de scène. Elle demande pourquoi c'est toujours lui qui est soutenu dans ses efforts et elle rappelle à ses parents qu'ils sont tous deux leurs enfants. La mère revient vers elle comme pour la rassurer de son amour. Le père s'écarte comme s'il ne trouvait plus de réponse.

Le joker intervint « *Dans une famille, on rencontre souvent ce type de problème. Ce n'est pas simple d'être capable de faire face à cette situation. Peut-être avez-vous l'expérience de cette situation ? Regardez, ici le père et la mère ne supportent pas vraiment les désirs de leur fille. Le père semble plus soutenir son fils. Cette situation est-elle normale ou pas ? Le comportement du père est accepté par tout le monde ou pas ? Si quelqu'un n'est pas d'accord, vous pouvez venir. Peut-être certaines veulent prendre le rôle de la mère ?* »

Une autre femme se lève. Le joker lui demande quel personnage elle veut incarner, la fille ou sa mère. Elle prend la place de la fille et s'assoie à la place de l'opprimée.

Quand sa mère l'appelle, elle lui répond : « *Attends un peu, j'ai un examen. Et pourquoi tu ne demandes pas à mon frère ?* » Le père se redresse, met ses mains dans son dos et traverse la salle d'un pas sûr pour lui prendre son manuel et lui dire : « *Les examens ne sont pas indispensables pour toi. Tu es une fille et pas un garçon ! Et ta mère a besoin d'aide !* » La fille se lève et rétorque : « *Écoute papa, tu oublies que les garçons et les filles ont maintenant droit à la même éducation.* » Le père fait de grands gestes de mains – « *Pourquoi tu me parles d'égalité entre les garçons et les filles. Tu sais bien que si une fille va toute seule quelque part, sa sécurité n'est pas assurée. Et la sécurité des femmes est quelque chose d'essentiel.* » Pour contrer les arguments de son père, la fille va jouer sur les différents types de sécurité : « *Tu dis ça juste pour toi. Les garçons et les filles ne sont pas différents en ce qui concerne la sécurité. Ce n'est pas justifié. Tu l'as dit toi-même, ton futur aussi est incertain. Parce que si ton fils obtient un bon travail, ça t'apportera peut-être un peu de sécurité. Mais en parallèle si tu me donnes l'argent que tu souhaitais mettre dans ma dot pour mon éducation, j'obtiendrais aussi*

un bon travail et je pourrais te soutenir quand ce sera dur. Alors, pourquoi faire une différence entre moi et mon frère ? »

Une salve d'applaudissements suit cette intervention. La mère ne voyant toujours pas sa fille arriver vient voir ce qui se passe. La voyant apparaître, le père rétorque que c'est mieux qu'elle reste à la maison pour aider sa mère et que lorsqu'elle aura un peu de temps, elle pourra étudier. L'opprimée se tourne vers sa mère et lui demande pourquoi elle soutient son mari.

Le père reste dans son rôle de patriarche et rappelle à sa fille que le sien est de s'occuper de la cuisine, des enfants et de tenir la maison, mais pas de s'éduquer. La fille est désespérée : *« Pourquoi vas-tu contre moi ? »*

Avec un léger sourire, le père dit à la fille de prendre exemple sur sa mère. La fille regarde sa mère et se retourne vers son père : *« Peut-être que c'est parce que tu es comme ça, qu'elle est comme ça. Maintenant, les temps ont changé, donne-moi l'argent que tu veux mettre dans mon mariage. Je peux t'assurer que je vais acquérir une bonne éducation et trouver un bon travail. »*

Le père est étonné de cette demande : *« Tu es sûr de ça, tu crois vraiment en être capable ? »* La fille répond qu'elle en est assurément capable. La mère la soutient d'un signe de la tête. Le père doute et la discussion a assez duré. Il croise ses mains dans son dos et s'écarte en disant qu'ils en reparleront plus tard.

Le joker a à peine le temps de reprendre la parole qu'un garçon saute du deuxième rang pour dire qu'il veut prendre le rôle du père : *« ce que je veux dire – je ne me sens pas à l'aise de ce rôle et pour jouer, mais ce que je veux dire – c'est que tous les pères ne sont pas comme ça »*. Un autre homme dans le public se lève et dit que si cet homme prend le rôle du père, il veut prendre le rôle de sa fille. Le joker revient vers le centre de la scène ; le bras tendu, il arrête le deuxième spectateur et laisse le premier prendre place sur scène.¹⁰³

Le nouveau père se dirige vers la fille : *« Tu as un examen ? D'accord, je comprends, mais maintenant tu dois aller aider ta mère. Allez ! Maintenant, tu la rejoins à la cuisine. »* Il l'accompagne à la cuisine. La mère dit à sa fille d'aller chercher de l'eau et se plaint auprès de

¹⁰³ Il est intéressant de voir qu'ici, cet homme remplace l'opprimeur. Ce qui, normalement, ne se fait pas. Après le forum, j'ai demandé au joker pourquoi il pratiquait cette « hérésie ». Il m'a répondu que lors d'une première représentation sur un sujet sensible, il faut faire attention à ne pas briser le dialogue. Mais il reconnaît lui-même que cet individu répétant sans cesse qu'il faut aimer sa fille n'a peut-être pas les mêmes mots ni les mêmes pratiques dans son foyer.

son mari : « *Si elle est tout le temps occupée par ces études, qui peut assurer les tâches qu'il y a faire ici.* » Le père répond que pour l'instant elle est là, mais elle doit aussi étudier et il ajoute : « *Une fois que notre fils sera marié, sa femme sera là pour aider. Mais pour l'instant, notre fille doit étudier.* » Le fils se retourne, il semble avoir du mal à se concentrer. Il est plus intéressé par ce que dit son père.

La mère rétorque à son mari qu'« *après le mariage, si elle n'est pas apte à assurer la vie du foyer, elle se sentira mal. Ce sera une torture pour elle.* » Le père reconnaît, « *mais maintenant, la situation a changé, maintenant les gens veulent de l'argent. Si ma fille est capable de ramener de l'argent, elle pourra prendre quelqu'un pour l'aider à la maison. Si elle a la sécurité financière, elle ne se sentira jamais torturée dans sa maison parce qu'elle aura de l'argent. Maintenant, les beaux-parents se fichent de ces choses-là, ils veulent juste de l'argent.* » Des applaudissements et des rires émanent du public.

La mère s'interroge et lui demande comment ils feront pour la dot. Le père ne répond pas directement à la question : « *En tant que père, si je suis prêt à payer la dot, c'est aussi parce que j'aime ma fille. Un père doit aimer sa fille.* » Quelques applaudissements suivent. Il s'adresse maintenant au public. « *Si un père est prêt à tout vendre, c'est parce qu'il aime sa fille.* »¹⁰⁴

Le frère se rapproche et dit à son père que demain, il a un examen. Le père lui demande pourquoi il dit ça. « *Personne ne t'empêche de travailler. Pourquoi tu m'interromps ?* »¹⁰⁵ La fille retourne s'asseoir pour se remettre à étudier. Il s'adresse maintenant à la fille. « *En tout cas, c'est sûr que notre problème est un problème financier [quelques applaudissements], et même si l'on n'a pas les mêmes points de vue, j'espère qu'on pourra le résoudre.* »¹⁰⁶

¹⁰⁴ En acceptant qu'un homme vienne remplacer le père en « adoucissant » son caractère le JS joue sans doute sur les mécanismes de contrôle social. Celui-ci se présente sur un bon jour et cette représentation de soi peut-être analysé comme un refus de se voir comme oppresseur. Plusieurs membres du JS affirment que ce genre d'interventions peut avoir un effet dans le réel puisque si l'homme se comporte différemment chez lui, les personnes de son entourage peuvent lui rappeler son attitude lors de la représentation et lui faire remarquer l'écart entre ce qu'il a prétendu vouloir être ce qu'il est vraiment dans la réalité.

¹⁰⁵ L'intervention du frère n'a aucun lien avec la discussion en cours. C'est simplement une initiative de l'acteur jouant le frère visant à rappeler au spect'acteur qu'il est en train de jouer un rôle et pas d'intervenir dans un meeting en s'adressant à son public.

¹⁰⁶ Ce point marque une évolution notable dans les mentalités des villageois en ce qui concerne la place accordée à l'argent et au travail. Voir Chap. *La modernisation des villages*, page 320.

Il retourne vers le public pour se rasseoir. Le joker reprend la parole : « *Notre problème est qu'on a peur d'offrir une éducation aux filles en raison de la pression sociale.* » Il reprend l'intervention du spect'acteur quand il parlait du fait que sa future belle fille pourrait ensuite venir aider à la maison. Il demande au public si ce point se justifie ou pas. Il demande ensuite si quelqu'un veut venir, mais une fille se présente déjà pour prendre le rôle de la mère. Le joker prévient que ce sera la dernière intervention sur cette scène.

La nouvelle mère prend la parole pour dire à son mari qu'elle a trop de travail aujourd'hui. Le père demande à sa femme pourquoi elle n'appelle pas sa fille. Mais la mère lui explique que sa fille a un examen demain et qu'elle n'est pas disponible. Le père se dirige vers elle et s'arrête devant la cuisine, pose les bras sur ses hanches et lui répond que ses examens ne justifient pas qu'elle ne l'aide pas. La mère rétorque : « *Tu veux que ton fils ait une bonne éducation pour trouver un travail plus tard. Moi aussi, je veux aussi la même chose pour ma fille, je veux qu'elle ait un bon travail dans le futur* ». Le fils continue d'étudier, mais fait un quart de tour sur lui-même pour écouter la discussion de ses parents. La fille reste apparemment concentrée sur son manuel. Plusieurs chuchotements émergent du public. Le joker fait un signe de main pour demander plus de calme afin qu'on entende bien le dialogue.

Le père montre sa fille du doigt et dit à sa femme : « *Mais tu sais que cela requiert beaucoup d'argent.* » Puis en montrant son fils, dit que ce sera impossible de payer pour les deux. La mère reconnaît : « *Je sais bien et s'il le faut, je travaillerai comme domestique.* » La femme est applaudie. Le joker se dirige vers elle en jugeant la réaction du public. Il remercie la spect'actrice et propose d'aller à la seconde scène, juste avant le mariage.

L'examen de la fille et la dot

Pendant que les acteurs s'installent pour cette scène, le joker s'adresse au public : « *Plusieurs mères sont ici. Nous n'avons pas tous les mêmes points de vue sur notre société. Il y a aussi des jeunes femmes qui ne sont pas encore mariées. Nous invitons à venir partager ces différentes opinions. Vous connaissez le problème que nous posons. Quel changement souhaiteriez-vous ? Qui souhaite venir ?* » Les acteurs sont maintenant positionnés, figés en statut représentant leur personnage. La jeune fille est assise au centre. À sa droite, le futur beau-père semble présenter le résultat de son expertise à son fils qui se tient à gauche un peu en retrait de sa future épouse. Le père de la jeune fille se trouve tout à droite les yeux fixés au sol, laissant entrevoir son

impuissance face à ce qui se déroule. La mère est dans la cuisine, elle regarde le beau-père d'un air très inquiet.

Le joker continue, il quitte la scène et s'introduit dans le public pour mieux voir les gens, car la lumière l'empêche de distinguer certains visages dans le public : « *Si vous avez peur de venir sur scène, dans ce cas, vous pouvez donner votre opinion de votre place. Vous voulez venir ? Nous voulons la participation de jeunes gens aussi, spécialement celle des filles. Mais nous serions très heureux si des mères venaient faire forum. Cela peut tous nous inspirer. Commençons.* »

Il voit une jeune fille qui commence à se lever. Il lui demande si elle veut venir et l'accompagne vers la scène. La jeune fille enlève son écharpe qu'elle jette à une amie dans le public et va prendre la place de l'opprimée. La pièce démarre. Nous découvrons le dialogue de celle-ci, car dans l'anti-modèle, elle était chorégraphiée au rythme des tablas où la conversation était formulée sous forme d'onomatopées chantées.

Le futur beau-père prend la parole. « *C'est elle ? Je la trouve bien, dit-il en regardant son père qui le remercie d'un signe de révérence. Les yeux : c'est bon* », dit-il en regardant son fils qui semble très content. Il lui demande maintenant de montrer ses mains. La fille se lève doucement, passe devant cet homme et vient se positionner juste devant son père. Elle prend une toute petite voix et lui dit : « *Papa, je n'aime pas cette espèce de marché* »

La mère voyant cela de la cuisine accourt. Le père se veut rassurant : « *C'est normal, ils ont le droit de t'évaluer.* » La mère essaye de la ramener vers le beau-père pour éviter la crise, mais la fille s'arrête de nouveau : « *Je n'aime pas ce genre de mariage.* » La main posée sur l'avant-bras de la fille, la mère, crispée, lui rétorque : « *Le système est comme ça. Et ton père a fait pareil avant avec moi.* » Le père acquiesce en posant sa main sur l'épaule de sa fille et lui dit qu'elle doit essayer de comprendre.

La fille fait un pas en arrière : « *Mais pourquoi, veulent-ils voir mes yeux, mes jambes, mes mains ?* » Le père répond que c'est comme ça en regardant le beau-père qui s'impatiente. « *Tu sais que l'examen des jambes et de la démarche est très important dans notre culture.* »

Le beau-père en rajoute : « *Oui et j'ai aussi besoin d'inspecter la couleur et le blanc de tes yeux*¹⁰⁷. *Je ne voudrais pas qu'ils aient de problème !* »

La jeune fille lui répond qu'elle n'est pas intéressée par ce type de mariage. Le beau-père est furieux, il commence à tourner en rond dans la pièce les mains dans le dos. Le futur marié se rapproche, il ne comprend pas ce qu'il se passe. Le père est maintenant très embarrassé, il regarde les membres de la belle-famille sans savoir quoi faire. La mère intervient et demande à sa fille : « *Mais quel type de mariage tu veux ?* »

La fille répond : « *Ce qui compte, c'est mon attitude et mon éducation, ce n'est pas la posture de mon corps. Cette approche traditionnelle ne doit plus avoir cours dans ce monde.* »

Le père montre sa désapprobation d'un signe de tête. C'est maintenant le beau-père qui l'interroge. La jeune semble très gênée qu'il s'adresse à elle. La mère se veut arrangeante : « *Ma fille est un peu moderne...* » Le futur mari hoche la tête pour montrer qu'il approuve l'analyse de la mère sans pour autant être en accord avec cet état de fait. La fille répond : « *S'il ne veut pas se marier avec moi, je ne veux pas faire un mariage de ce type. Je préfère rester seule.* » Le beau-père est furibond, il fait volte-face et s'en va sous le bruit des applaudissements destinés à la jeune fille.

Le joker reprend la parole : « *Y a-t-il quelqu'un qui veut partager un point de vue ? Les hommes peuvent aussi venir.* » Il parle des autres personnages et rappelle leur implication dans le processus : « *Les femmes déjà mariées peuvent aussi venir même si nous préférons des jeunes filles.* » L'acteur qui joue le père ajoute : « *Vous, vous avez l'expérience de ce type de moment donc vous avez une opinion sur la question.* » Dans le public, les gens parlent entre eux, par moment une femme ou un homme pousse sa voisine ou son voisin pour qu'il monte sur scène. Le joker revient sur l'intervention précédente en rappelant que la spect'actrice trouvait que ce type de comportement n'était pas respectable, et qu'elle ne préférerait pas se marier plutôt que d'intégrer ce système. Il redemande si une mère veut venir et redemande si cette attitude est respectable ou pas. Il propose qu'on parle de la dot.

La scène reprend, les acteurs se replacent de la même manière, mais le beau-père se dirige maintenant vers le père de la mariée. « *Maintenant, on va parler du don que je vais prendre.*

¹⁰⁷ Dans les villages du Bengale, il est très mal vu d'avoir des lunettes.

On commence par 20 000 roupies¹⁰⁸ plus les bijoux. » Le futur marié est très content à l'annonce des bijoux. Doucement, le beau-père se rapproche du père qui reste totalement statique. Il regarde le sol et répond par des signes de tête aux affirmations du beau-père : *« Ce n'est pas grand-chose, juste 20 000 roupies ! »* Le joker, qui est toujours au centre de la scène leur demande de s'arrêter. Les acteurs sont maintenant figés. Le père semble supplier le beau-père.

Le joker demande aux personnes du public quel serait leur sentiment s'ils étaient à sa place ou s'ils étaient à la place de la fille. Il aperçoit une fille qui semble vouloir intervenir et l'invite à venir. Elle arrive d'un pas déterminé et sans regarder les autres personnages, prend la place de l'opprimée. Le beau-père s'écarte d'elle pour aller parler à son père : *« J'aime la fille. Maintenant on va parler du don à prendre. Nous voulons juste des bagues, une montre et un collier. »* Son fils anticipe ses paroles avec des gestes pour qu'il n'oublie rien. Quand le beau-père en arrive au point financier, la jeune fille qui jusqu'à présent était restée stoïque se lève et prend la parole. Le père et le beau-père arrêtent leur discussion, très étonnés d'être interrompus et se retournent précipitamment. La mère se tient à côté de sa fille et se trouve une fois de plus très embarrassée.

Le beau-père revient vers elle : *« Non non, tu dois comprendre ! »* Puis il se rend compte qu'il n'a pas inspecté ses cheveux. Il les regarde, les mesure et demande à son fils si ça lui convient. Le fils semble ravi. Mais la jeune fille lui répond : *« Non écoutez ! Je ne suis pas d'accord. D'abord, vous dites que ce garçon m'a choisie et que c'est son choix. Alors pourquoi est-ce vous qui regardez mes cheveux et pas votre fils ? »* Le beau-père n'est pas habitué à ce qu'on lui parle comme ça, il fait quelque pas avant de revenir vers la fille pour lui dire : *« C'est mon fils, je peux le faire pour lui ! »*

Le fils en question est toujours dans un coin de la pièce et observe sans intervenir. La jeune fille s'adresse maintenant à lui : *« Pourquoi tu réagis comme ça ? Si tu veux devenir mon mari. Je ne sais pas comment ça s'est passé avec ma mère, mais je ne veux pas aller dans cette voie. »*

Le père vient se placer entre la fille et son beau-père : *« C'est vraiment irrespectueux pour moi ce que tu fais. C'est la tradition qui veut ça. »* La fille lui répond en regardant le beau-père avec

¹⁰⁸ Un paysan pauvre gagne en moyenne 2 000 roupies par mois pour toute sa famille. Plusieurs membres du JS m'ont affirmé que 20 000 roupies pour la dot ne faisait pas partie des demandes trop exorbitantes. Le choix d'annoncer cette somme vise à ce que les spectateurs puissent l'apprécier comme une somme réaliste correspondant à des pratiques courantes.

une voix très émue : « *Mais pourquoi il me touche ?* » Elle s'adresse maintenant à lui : « *Je comprends que vous veniez et qu'on discute, mais pourquoi touchez-vous mes cheveux ? Je pense qu'on ne doit pas faire ça de cette manière.* » Cette intervention est suivie d'applaudissements. Le beau-père fait des gestes de bras pour la tempérer, cependant elle continue avec un ton qui n'évoque plus seulement l'émotion, mais qui annonce le développement d'un argumentaire : « *Au début, vous avez dit que vous m'avez choisie, alors pourquoi vous demandez une dot ? Pourquoi en voulez-vous plus ? Je suis qualifiée et je suis pleine de ressources. Et vous savez que mon père est pauvre. Pourquoi voulez-vous une jolie fille qualifiée et en plus de l'argent ?* »

Le futur marié fait maintenant grise mine. Sa tête gesticule. Mais il garde sa désapprobation pour lui et pour le public. Le beau-père lève les bras au ciel et commence à s'en aller. Le père essaye de le retenir. La mère reste avec sa fille. Le joker décide d'arrêter la scène ici. Il rejoint les acteurs et la spect'actrice au centre de la salle.

Avant de rendre le micro, la jeune fille s'adresse aux acteurs et aux publics : « *La dernière fois que vous êtes venus pour faire du théâtre je n'ai pas osé venir, je tiens à le dire devant vous tous, la dernière fois, je ne suis pas venue parce que j'avais peur de ce que dirait mon père, mais aujourd'hui j'ai surmonté cette peur.* »

À la fin de cette intervention ponctuée par de nombreux applaudissements, sur scène tout le monde a un grand sourire. Les personnages sont redevenus des personnes, les acteurs qui jouaient, la mère, le père et le beau-père saluent chaleureusement la jeune fille qui retourne dans le public.

Le joker revient sur un point de l'intervention. Il rappelle que le mariage est une union entre une fille et un garçon. « *Alors pourquoi c'est au père que revient de faire le choix ? Maintenant, il est tard, vous avez certainement des choses à faire chez vous. La prochaine fois, nous discuterons de la relation avec les beaux-parents après le mariage. Pourquoi ce sont toujours les hommes qui choisissent les femmes ? Et pourquoi les femmes n'ont-elles pas aussi la possibilité de choisir ?* »

À la fin du forum, des filles et quelques garçons restent pour discuter avec les acteurs. Vers la sortie du temple, nous surprenons un vieil homme en train de protester envers sa femme pour lui demander pourquoi elle n'est pas montée sur scène pour dire des choses. Il nous voit et

s'arrête. Il nous parle de situations qu'il a vécu qui ressemblent à ce que la pièce présente. Il revient sur les dernières interventions et avant de partir conclut par : « *Et après tout, pourquoi ce n'est pas la fille qui ausculte le garçon !* »

L'exemple de ce TF illustre comment la pièce laisse place au forum. Nous pouvons ici vérifier empiriquement que l'un est la résultante de l'autre. Mais dans d'autres représentations de TF – que ce soit celle du JS ou d'autres groupes –, l'affluence durant le forum est d'une importance inégale et les interventions peuvent contenir des propos beaucoup plus polémiques sur la pièce elle-même. L'intérêt de *Shonar Meye* est justement qu'elle est une des pièces les moins polémiques¹⁰⁹, parmi les plus connues dans les réseaux de TO. Chacune des représentations de *Shonar Meye* auxquelles nous avons assisté produisait un effet indéniable sur le public, qu'il soit constitué de Bengalis ou d'observateurs extérieurs à cette culture. C'est pourquoi il semble judicieux de se focaliser sur cette pièce pour essayer de comprendre et de décrire ce qu'il se passe lorsque des individus se réunissent pour un TF.

9.3 *Le théâtre forum, rituel ou contre-rituel ?*

Dans le village où a eu lieu la scène théâtrale décrite ci-dessus, on trouve déjà des personnes ayant rejoint les Comités HRP. *Shonar Meye* et d'autres théâtres forums seront bientôt joués ou rejoués. Ce type de scène est donc voué à être répété dans le temps. Ce caractère répété d'une activité performative nous amène à interroger les dimensions rituelles de cette pratique.

Lorsqu'on voit l'activité du TO et du JS nettement placée sous l'égide du politique, le fait de vouloir dégager la dimension rituelle d'une telle pratique peut *a priori* sembler provocateur. Cependant, comme nous nous interrogeons sur la forme que prend cette pratique, il semble important de comprendre quelle forme prend le cadre dans lequel elle s'instaure. Un des cadres existants qui régit les activités où se donne à voir la « magie performative »¹¹⁰ est justement le

¹⁰⁹ La polémique s'immisce aussi au sein même du forum lorsque des personnes interviennent pour dénoncer l'angle d'attaque de l'histoire. C'est le cas d'une des interventions que nous venons de relater où un homme critique l'image que la pièce donne des pères.

¹¹⁰ Pierre BOURDIEU, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43-1, 1982, p. 58-63.

rituel. Plusieurs interprétations du rituel coexistent¹¹¹. Nous partirons de la définition suivante pour élaborer notre raisonnement : un rituel est une action collective répétitive, traditionnelle, symbolique et relative à des entités ou des valeurs, dont l'efficacité est questionnable parce qu'elle n'est pas seulement instrumentale ni immédiatement instrumentale.

Traditionnellement, les rituels sont étroitement liés au religieux ; c'est notamment le point de vue de Durkheim. Néanmoins, le concept a été largement discuté en ethnologie, en anthropologie et en sociologie afin de savoir et de comprendre s'il en existe encore des formes dans les sociétés sécularisées, notamment sous forme de rituels politiques. C'est pourquoi les réflexions sur l'activité rituelle peuvent être éclairantes pour comprendre ce que met en forme le JS dans ces TF.

La dimension ritualisée est un aspect que l'on trouve dans le théâtre occidental au sens classique du terme¹¹² où tout un cérémonial est déployé autour de la pièce. Cependant, ce qui est rituel dans le Théâtre (dans un théâtre) n'est pas la pièce ou la performance à proprement parler, mais tout ce qui l'entoure. Ce point nous amène à opérer une distinction entre le rituel compris comme **forme** (la structure du rite) et le rituel comme **contenu** (ce que produit la codification du rite). C'est la raison pour laquelle le théâtre ne peut pas être réduit à une activité rituelle.

De la même manière, le TF ne peut pas être considéré pleinement comme rituel pour différentes raisons. Il s'en écarte tout d'abord – si l'on se réfère à la définition que nous venons d'énoncer plus haut –, car il n'est pas traditionnel. La pratique elle-même ne renvoie pas ou n'est pas cautionnée par des textes sacrés ou une tradition orale séculaire. Ce n'est pas une pratique extrêmement ancienne. Au contraire, cette pratique est en rupture de manière consciente et volontaire avec la tradition théâtrale. Cette rupture est une disjonction avec le Théâtre lui-même dans sa forme classique. La disjonction tient ici au cadre du théâtre et à la fonction sociale que le TO se fixe.

Comme le note Christopher Wulf, « les rituels diffèrent des formes purement langagières de communication, car ils constituent des dispositifs sociaux dans lesquels il y a création d'ordre

¹¹¹ Aurélien YANNIC, *Le rituel*, Paris, CNRS éd., 2010 ; M. HOUSEMAN, *Le rouge est le noir...*, *op. cit.* ; Claude RIVIÈRE, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995 ; C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle...*, *op. cit.* ; Victor TURNER, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York, PAJ, 1982 ; Victor Witter TURNER, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990.

¹¹² L'article suivant en fournit un bon exemple : Laurent FLEURY, « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », *Rites et rythmes de l'œuvre*, 2, octobre 2005, p. 117-139.

et de hiérarchie par le biais d'une action sociale commune qui produit du sens. »¹¹³ Cette dimension à produire de l'ordre et de la hiérarchie est aussi présente dans l'activité théâtrale ; pas forcément dans ce qu'elle met en scène, mais dans les lieux où elle s'exprime et dans le cadre qu'elle propose. Ainsi cette activité vient souvent entériner des rapports de domination existants. Malgré des exceptions notoires, le théâtre est une activité socialement ritualisée qui, en tant que pratique, reste élitiste par le fait d'être consacrée dans des lieux et dans des moments particuliers¹¹⁴. C'est spécialement le cas au Bengale-Occidental où cette pratique reste grandement élitiste, notamment associé à l'héritage colonial britannique ; ce caractère demeure en dépit de la *renaissance bengalie* et de la diffusion d'un théâtre politique marxiste¹¹⁵. Même lorsque des auteurs ou des créateurs contreviennent au théâtre dans la manière d'effectuer l'acte performatif, on retrouve souvent cette forte ritualisation où l'on attend un effet symbolique sur l'émotion du spectateur (mélancolie, agacement, indignation, tétanisation, ennui). Ce théâtre peut vouloir changer la situation qu'il présente, mais sa forme fait qu'il va laisser à l'individu ce travail d'analyse du contenu.

De ce point de vue, le TF est en rupture par le cadre proposé par le théâtre. La fin du spectacle ne correspond pas à la fin du rituel théâtral existant dans l'immense majorité des salles de théâtre à travers le monde. Le forum fournit un scénario évolutif qui prolonge et modifie la pièce en introduisant un dialogue. Il y a une prise en charge collective de l'interprétation du contenu. Cette opposition entre dialogue et monologue, déjà présent chez Boal lorsqu'il construit le TO contre le théâtre aristotélicien, est reprise et approfondie par Ganguly¹¹⁶. Par la modification de la pièce et l'introduction du dialogue, le cadre du TF est un contre-rituel théâtral. Par le fait de casser ce rituel social, il transgresse l'espace classique du théâtre et les rôles qu'on y trouve par le recours à cette figure du spect'acteur. Ainsi, on peut comprendre le TF comme une forme contre-rituelle. Mais cette forme, consciente et voulue, reste rituelle puisqu'elle ne supprime pas le théâtre, elle le réforme pour le reformer. En cela le TO conserve quelque chose de la tradition théâtrale (et de l'art traditionnel populaire pour ce qui concerne le

¹¹³ Christoph WULF, « Introduction », *Hermès, La Revue*, traduit par Nicole GABRIEL, n° 43-3, décembre 2005, p. 9-20.

¹¹⁴ Le théâtre a tout du moins été largement accaparé par cette élite.

¹¹⁵ D. DA COSTA, *Development dramas...*, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁶ « Theatre transcends the limits of propagandist art and honours this connecting force. This connection is the precondition of dialogue. There have been other forms of theatre which have worked to establish such a relationship between actors and spectators. However, non theatre has perhaps extended the stage to include the last spectator. To establish connection, it is essential to dismantle hierarchy. Absence of hierarchy makes freedom from ego possible, resulting in the growth of love and respect. » S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, *op. cit.*, p. 130.

JS), dans le sens où il y a encore une croyance dans le Théâtre, mais qui est, dans cette pratique, réformé et transformé pour pouvoir en changer le contenu.

Le contenu de ce théâtre parle de l'oppression pour se libérer de celle-ci. C'est dans cette optique que la pratique va échafauder des matériaux symboliques. On doit le développement du concept de symbolique à Durkheim puis à Mauss¹¹⁷. Pour ces auteurs, il s'agit d'entreprendre une interprétation plus ample des signes et des symboles. Le but de cette opération est bien de comprendre le symbolique à l'aune du collectif. À travers l'étude des représentations collectives, Durkheim en arrive à la conclusion que celles-ci « supposent que des consciences agissent et réagissent les unes aux autres ; elles résultent de ces actions et de ces réactions qui, elles-mêmes, ne sont possibles que grâce à des intermédiaires matériels. »¹¹⁸ Durkheim précise que ces intermédiaires ne se bornent pas à révéler les états mentaux auxquels ils sont associés, ils contribuent à les façonner :

Les esprits particuliers ne peuvent se rencontrer et communier qu'à condition de sortir d'eux-mêmes ; mais ils ne peuvent s'extérioriser que sous forme de mouvements. C'est l'homogénéisation de ces mouvements qui donne au groupe le sentiment de soi et qui, par conséquent, le fait être. Une fois cette homogénéité établie, une fois que ces mouvements ont pris une forme et une stéréotypée, ils servent à symboliser les représentations correspondantes. Mais ils ne les symbolisent que parce qu'ils ont concouru à les former.¹¹⁹

Durkheim opère un lien entre les représentations collectives et les intermédiaires symboliques. Il reconnaît alors une fonction aux symboles qui s'exerce particulièrement lors de rassemblements collectifs. Selon lui, la pensée se socialise par un phénomène de projection qui investit les objets ou les choses pour en faire des symboles. L'homogénéisation à laquelle il fait référence renvoie au caractère rituel qui permet de mettre en œuvre cette communication.

Dans la lignée de son oncle, Mauss va élargir le champ du symbolique au langage, au don, à la technique et à l'esthétique. Pour lui, si les symboles et les signes peuvent former un tout cohérent, c'est parce qu'ils renvoient les uns aux autres. Les symboles n'ont de valeur que lorsqu'ils forment une chaîne de représentations – lorsqu'ils s'enchevêtrent avec sens – dont

¹¹⁷ Camille TAROT, *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique: sociologie et sciences des religions*, Paris, La Découverte, 1999.

¹¹⁸ Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Paris, PUF, 1998, p. 330.

¹¹⁹ *Ibid.*

l'ensemble peut être nommé par symbolique. Mauss est plus sensible au fait que les symboles véhiculent les affects, ce qui complexifie la définition du symbolique.

C'est une valeur « commune », car qui dit symbole dit signification pour les individus – naturellement groupés – qui acceptent ce symbole, plus ou moins arbitrairement, mais avec unanimité, une onomatopée, un rite, une croyance, un mode de travail commun, un thème musical, ou une danse. Il y a en tout accord une vérité subjective et une vérité objective ; et, dans toute séquence d'accords symboliques, un minimum de réalité, à savoir une coordination de ces accords. Et même si symboles et chaîne de symboles ne correspondent qu'imaginativement et arbitrairement aux choses, ils correspondent au moins aux humains qui les comprennent et y croient, et pour lesquels ils servent d'expression totale à la fois des choses et de leurs sciences, de leurs logiques, de leurs techniques, en même temps que de leurs arts, de leurs affectivités. Et quand il s'agit de techniques et même d'art – origines des sciences mille fois plus évidentes que les mythes – leurs symboles ont toujours quelques valeurs, puisqu'elles ont toujours pour répondant l'effet technique ou esthétique cherché.¹²⁰

Dans *Shonar Meye*, ces chaînes de symboles mobilisent les actes signifiants à un rythme soutenu. Après son mariage, dans une chorégraphie sémillante, on voit Amba effectuer toutes les tâches¹²¹ dévolues aux femmes vivant dans les villages. Dans chacune des représentations de *Shonar Meye* auxquelles nous avons assistée, ce moment produit le même effet. Beaucoup de femmes sourient, comme si elles goutaient le petit plaisir de voir leur vie dépeinte sur scène, comme si, en trente secondes, l'équipe théâtrale avait résumé leur quotidien. Certaines parlent discrètement à leur voisine, laquelle hoche la tête en signe de confirmation. Elles se projettent, s'identifient et interprètent de manière subjective ces actes symboliques, en mettant discrètement leurs interprétations en partage.

Ainsi, ces spectatrices *croient* à la mise en scène, car celle-ci est une représentation plus ou moins fidèle de situations rencontrées dans leur vie quotidienne. Mais la pièce ne traite pas du quotidien en général. Elle décrit la réalité d'une pratique de don et d'une conception de la dot qui s'attache à dénoncer les inégalités de traitement entre hommes et femmes ainsi que la violence faite aux femmes. La situation recrée ici montre un rapport avec la violence à travers des échanges et des rapports de domination. Le contenu de ce théâtre est bien constitué d'enchaînements de symboles, se trouvent au service de la mise à jour des mécanismes d'oppression. Ancrée dans la culture indienne, cette conception de la dot a connu de nombreuses évolutions qu'il nous faut rappeler afin de comprendre les enjeux d'une telle représentation.

¹²⁰ Marcel MAUSS, *Œuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 151.

¹²¹ Voir chap. *La vie après le mariage*, page 269.

Le don, la dot et la dette

On trouve le thème de la dot dans les livres sacrés de l'Inde ancienne ; principalement dans le code de Manu où dans la classification des huit catégories de mariage¹²², quatre renvoient à l'idée de mariages vertueux qui comportent un don désintéressé :

Une asymétrie pure doit être obtenue. Le donneur doit chercher le receveur réticent et lui donner librement, car le véritable cadeau n'est jamais demandé. Rien de matériel ne peut être donné en retour et ne serait être toléré, de même qu'un accroissement du prestige du donneur affaiblirait le cadeau, qui devra donc être fait en secret.¹²³

Ce don désintéressé permettait d'entamer une spirale vertueuse du don

Le schéma des relations filiales parmi les castes les plus hautes dans le nord de l'Inde contemporaine reflète clairement cette idéologie. *Kanya dana*, le cadeau d'une vierge, ainsi que la dote, est seulement le début d'une suite interminable de cadeaux qui va unilatéralement des donneurs de femmes à ceux qui les reçoivent. Pas même un verre d'eau ne saurait être accepté dans un village où une des filles de la lignée a été donnée en mariage ; et de telles prohibitions peuvent même s'étendre à ceux qui sont qualifiés de preneurs de femmes vis-à-vis de leurs propres preneurs de femmes. Sur le plan conceptuel, la chaîne n'est jamais fermée, comme l'illustre l'analyse de la terminologie de la parenté hindoue de Vatuk (1969).¹²⁴

Ces mariages vertueux étaient bien sûr l'apanage des brahmanes, mais les formes suivantes impliquent ce que l'on nomme maintenant une compensation matrimoniale. Dumézil rappelle par exemple que dans le cinquième mode de mariage (*āsura* : normalement réservé aux castes inférieures), le prétendant donne des biens matériels (à son initiative et selon ses moyens) aux parents de la jeune fille qui lui donneront la fille en échange.

Le mariage par achat, réservé par les « kavi » aux vaiśya et aux śūdra, répugne à d'autres docteurs : Manu insiste plus loin sur la faute grave que commettent des parents qui « vendent » leur fille et soutient que le mode *ar̥ṣa* [mode vertueux ou le père reçoit un couple de bovins pour l'accomplissement d'une cérémonie religieuse], permis aux brāhmana, n'est

¹²² Georges DUMÉZIL, *Mariages indo-européens, suivi de Quinze questions romaines*, Paris, Payot, 1979, p. 31-33.

¹²³ "A pure asymmetry must obtain. The donor should seek out the reluctant recipient and give freely, for the genuine gift is never solicited. No return of any earthly kind is countenanced and even an increment to the prestige of the donor weakens the gift, which should therefore be made in secret." Jonathan PARRY, « The Gift, the Indian Gift and the "Indian Gift" », *Man*, 21-3, septembre 1986, p. 453-473.

¹²⁴ "The pattern of affinal relations amongst the high castes in contemporary north India clearly reflects this ideology. Kanya dana, the 'gift of a virgin' along with her dowry, is merely the beginning of an endless series of gifts which flow unilaterally from wife-givers to wife-receivers. Not even a glass of water may be accepted in a village to which one of the daughters of the lineage has been given in marriage; and such prohibitions may even extend to those who rate as wife-takers to one's own wife-takers (Ibbetson quoted in Lewis 1958: 188-9; Parry 1979: 304-5). The chain is conceptually never closed-as is illustrated by Vatuk's (1969) analysis of the Hindi kinship terminology." *Ibid.*

pas une vente, puisque les parents ne gardent pas pour eux, remettent à leur fille ou emploient dans un acte liturgique le couple de bovins reçu de leur futur gendre.¹²⁵

Durant presque deux millénaires, ce système a connu bien des changements qui se ont s'exprimés de manières différentes selon les localités et la hiérarchie sociale. La généralisation de la dot à l'ensemble de la population indienne est extrêmement récente. Si l'idéal de vie brahmanique et le désir d'imiter leur mode de vie « pur » restent incontournables pour expliquer la toile de fond de la dot, ce sont les changements économiques et sociaux qui peuvent mettre en lumière les modifications récentes de pratique de la dot. Comme le note Florence Laroche-Gisserot : « la dot a toujours été plus répandue dans l'Inde du Nord et au Bengale, ce qui correspond à une plus grande influence des brahmanes et des idéaux hypergamiques. Seules les basses castes et les intouchables y ont pratiqué la compensation matrimoniale. »¹²⁶

Mais à partir des années 1960, au moment de la première révolution verte qui correspond à l'émergence d'un puissant mouvement d'urbanisation dans le pays et, dans un contexte de croissance économique forte, d'émergence de couches moyennes, on assiste à un retournement de situation concernant la dot et la compensation matrimoniale, qui fait passer les jeunes filles du statut de ressource pour la famille à celui de fardeau.

La tyrannie exercée par la belle-famille sur les brues apportées de dot peut paraître plus surprenante. On n'en trouve pas d'équivalent aussi violent en Occident, et l'on aurait tendance à relier cette situation de dépendance plutôt à la compensation matrimoniale (qui transfère cette dépendance au mari) qu'à la dot. Néanmoins, puisque, contrairement aux prescriptions des livres sacrés hindous (et de la loi de 1961), le soi-disant *stri-dhana* devenu dot qui devrait rester à la femme passe totalement à ses beaux-parents, la dot indienne est devenue, dans la récente classification proposée par Alain Testard, une *dos ad maritum*¹²⁷, donc une sorte de taxe sur le mariage dont profitent le mari et les siens, tandis qu'elle ne le fut en Occident que dans une bien moindre mesure.¹²⁸

Cette analyse corrobore parfaitement ce qui est décrit dans *Shonar Meye*. La dot était une contrepartie, qui correspondait à ce que Mauss nomme contre-don ; elle est devenue un dû. On peut même parler d'un don qui n'est plus donné, mais pris. D'une asymétrie basée sur la *générosité*, on passe à une asymétrie *violente*¹²⁹. Pourtant, en dépit des changements récents de

¹²⁵ G. DUMÉZIL, *Mariages indo-européens, suivi de Quinze questions romaines...*, op. cit., p. 33-34.

¹²⁶ Florence LAROCHE-GISSEROT, « Le mariage indien moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 61e année-3, 1 avril 2006, p. 675-693.

¹²⁷ A. TESTARD, « Pourquoi ici la dot et là son contraire : exercice de sociologie comparative des institutions. », *Droit et cultures*, 32, 1996, p. 7-35.

¹²⁸ F. LAROCHE-GISSEROT, « Le mariage indien moderne »..., op. cit., p. 692.

¹²⁹ Philippe CHANIAL, « Générosité, réciprocité, pouvoir et violence. Esquisse d'une grammaire des relations humaines en clé de don », *Revue du MAUSS*, n° 32-2, novembre 2008, p. 97-123.

cette culture traditionnelle, c'est le poids de cette même culture qui empêche d'échapper à la dégradation qu'a connue cet échange cérémoniel. Ne pas s'engager dans ce système ou ne pas donner ce qui est dû revient à s'exposer à des sanctions sociales (pour le père et la famille) qui peuvent briser les liens au sein de la communauté. Elles peuvent aussi, le cas échéant, mettre la future mariée face à de sévères sanctions pénales. Fait rare mais néanmoins notable, aujourd'hui encore, ne pas s'acquitter de cette dot peut mener de jeunes mariées à la mort par le feu (*bride-burning*¹³⁰) au travers d'un acte accompli par leur mari ou la belle famille. Ces éléments donnent une idée de place de la femme dans cet échange cérémoniel et, plus largement, dans la société indienne qui, en dépit d'une juridiction bannissant ces pratiques, reste pour partie fortement structurée autour de pratiques qui confèrent aux familles le devoir de faire un sacrifice à travers la dot et aux jeunes filles, le rôle de sacrifiées

Shonar Meye met en scène ces formes de sacrifice en donnant à voir le processus qui accompagne la transformation d'une jeune fille en femme mariée et souvent battue, pour ensuite ouvrir un espace critique sur ce cérémonial. Une seconde fois, mais à un autre niveau, ce TF peut être considérée comme un contre-rituel par le fait de s'attacher à la remise en cause ce processus devenu normal. Or si le TF comporte un caractère contre-rituel, il semble important de voir à quoi ou à qui il s'oppose à quoi il est hostile, ou ce qu'il cherche à neutraliser.

Le retournement sacrificiel

La première chose qu'on peut observer dans ce TF est une volonté disjonctive avec la société qui ne respecte pas les désirs des femmes en soumettant leur volonté à des impératifs sociaux qui confortent une hiérarchie. Dans cette représentation, il y a une mise en accusation d'un système d'oppression qui place les femmes dans le statut de victime de ce système. Comme il est impossible d'aborder cette question de manière frontale dans la vie quotidienne, c'est par le détour de répétitions rituelles et d'élaborations collectives qu'il est approché, en suscitant une effervescence autour de la figure de l'opprimé. On voit ici une tentative de dominer une situation par la représentation, non pas par le biais du sacré comme dans un rituel traditionnel, mais par rapport aux conditions de dépendance envers la structure sociale et les événements violents qui font le quotidien. En nommant la crise sociale et son responsable – l'opprimeur, qu'il soit le patriarcat ou, dans d'autres contextes, une multinationale –, les représentations

¹³⁰ A. S GARG, *Bride burning: crime against women*, New Delhi; Rohtak, Sandeep Publication, 1990.

instaurent la possibilité que cette oppression ne soit pas une fatalité. L'opresseur est symbolisé et rendu présent. Cette identification rend plus pensable la possibilité de lutter contre l'oppression.

Shonar Meye met en scène les hiérarchies qui existent au sein de la communauté, celles-ci sont entérinées par le système d'échange de la dot qui produit de la violence puisqu'il y a oppression. Le rituel du mariage est l'une des expressions ritualisées de cette violence qui permet que cette dernière soit vécue comme une norme apparaissant ainsi comme une règle immuable aux yeux du corps social.

Pour s'en prendre à ce rituel – dont l'action collective répétitive imbrique les dimensions sociale, religieuse, traditionnelle, économique et symbolique – le JS va mettre en place une forme de pratique dont le contenu proposera un contre-rituel qui vise à subvertir le premier.

L'équipe s'installe dans les villages et délimite un lieu à l'aide de bâtons qui symbolisent et réalisent l'espace scénique. Commencent alors des chants et des danses qui sortent le public de la quotidienneté. La pièce est ensuite jouée. Les danseurs et chanteurs deviennent des acteurs prenant un rôle particulier. Parmi ces rôles, dans le vocabulaire du théâtre de l'opprimé, nous retrouvons le ou les oppresseurs, l'opprimé et ce que certains nomment les *bystanders*¹³¹. On trouve aussi parfois des représentants plus symboliques de grands systèmes (capitalisme, communisme, religion, colonialisme, patriarcat, etc.). À la fin d'une représentation comme *Shonar Meye*, lorsque le joker s'avance vers les spectateurs, ces derniers sont à même de placer les personnages dans une grille d'analyse, et ce, sans que celle-ci soit verbalement présentée. N'oublions pas que le public est composé de personnes qui connaissent l'histoire de la pièce, car c'est une situation qu'ils ont vécue ou qu'ils ont pu observer dans leur entourage.

Dans la première partie¹³², on reconnaît le personnage d'Amba comme l'opprimée, son frère comme un *bystander*, tout comme sa mère, même si sa proximité avec l'oppresseur qu'est le père sera soulignée par certains membres de public. Dans la deuxième scène¹³³, l'opprimée est toujours la même, mais l'oppression s'est déplacée. C'est la belle-famille et principalement le beau-père qui sera reconnu comme oppresseur. Ainsi les personnages de la famille d'Amba se

¹³¹ Personne dont l'implication dans une action (en faveur de l'opprimé ou en faveur de l'oppresseur) dépend du déroulement de l'action elle-même. Voir Annexes : *L'anti-modèle*, page V.

¹³² Voir chap. *Avant le mariage*, page 264.

¹³³ Voir chap. *Le moment du mariage*, page 267.

retrouvent plus dans des rôles de *bystanders*, puisqu'ils cautionnent ce qui se passe tout en le subissant aussi.

La représentation ne va pas mettre en scène le rite du mariage comme un terne cérémonial, elle va au contraire souligner son caractère sacrificiel en montrant qu'au centre de ce rituel, se trouve une victime. Alors que le beau-père vient faire la demande de dot pour accepter de recevoir la jeune fille dans sa famille, le rôle du père d'Amba peut-être analysé – en empruntant le vocabulaire qu'emploie Mauss pour décrire le système sacrificiel¹³⁴ – comme un **sacrifiant**. Car dans le mariage, c'est lui en tant que représentant de sa famille qui cherche (même si en fin de compte, il les subit) les effets du sacrifice en perdant sa fille et les différents biens qui constituent la dot. Au premier abord, on peut avoir du mal à identifier quels peuvent être les effets de ce sacrifice, car s'il ne se plie pas aux exigences sociales qui consistent à surveiller puis à marier sa fille, il risque d'être déshonoré¹³⁵. On voit donc ici qu'il impose une violence à une victime (sa fille) afin d'éviter les dangers du déshonneur. Ce sacrifice va se faire aux profits des **donataires**, à savoir le beau-père, son fils et sa famille. L'échange de biens entre les deux familles va s'opérer durant la cérémonie de mariage supervisée par le marieur (*Ghotoks*). Cette personne est souvent un proche des familles (et souvent plus proche de la belle-famille). En dehors du moment cérémoniel proprement dit, il facilite la mise en place de la cérémonie et assure la fonction de médiateur visant à mettre les partis en accord sur le montant de la dot. En cela, on peut le considérer comme le **sacrificateur**. Dans des scènes intermédiaires, on assiste à la vie quotidienne du village où chacun vaque à ses activités. Ces personnes participent aussi à la cérémonie comme **officiants** en aidant le *Ghotoks* à mener à bien la cérémonie. Enfin, en plus de la dot et ce qui fait qu'un échange de biens s'opère, on trouve la jeune fille qui est aussi considérée comme un objet d'échange entre deux fratries. Comme le note Lévi-Strauss :

La relation globale d'échange qui constitue le mariage ne s'établit pas entre un homme et une femme qui chacun doit, et chacun reçoit quelque chose : elle s'établit entre deux groupes d'hommes, et la femme y figure comme un des objets de l'échange, et non comme un des partenaires entre lesquels il a lieu.¹³⁶

Les analyses de Lévi-Strauss – à qui l'on reproche d'avoir fortement androcentré¹³⁷ celles-ci, parlant « d'asymétrie des sexes » et de « priorité masculine » plutôt que de « valence

¹³⁴ Marcel MAUSS, *Œuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

¹³⁵ Ce qu'il ne cesse de répéter pendant la pièce et surtout pendant le forum.

¹³⁶ Claude LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris La Haye, Mouton, 1967, p. 134-135.

¹³⁷ Voir Martine GESTIN et Nicole-Claude MATHIEU, « 4. Claude Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », in *Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour*, Paris, La Découverte, 2010, p. 64-76.

différentielle des sexes »¹³⁸ et de « domination masculine »¹³⁹ – correspondent parfaitement à la situation que le JS expose et dénonce. C’est pourquoi le fait de considérer les femmes comme objets ou biens à échanger et non pas comme individus empêche de voir qu’elles occupent en réalité une place de **victime** dans ce système d’échange et une place d’opprimée dans la société dans laquelle cet échange se perpétue. Cette victime n’est pas détruite comme dans un système sacrificiel « pur »¹⁴⁰, elle est comme dans un rite de passage, transformée, altérée.

À travers une série de démonstrations à la fois violentes et factices, le rituel établit une série de relations hiérarchiques¹⁴¹. Ce rituel du mariage est un moyen efficace de maintenir l’ordre et la hiérarchie sociale. Dans celui-ci, la place de la femme est celle d’une victime émissaire qui, par la violence qui lui est infligée et par la place qu’elle occupe, rappelle au corps social et particulièrement à toutes les femmes leur place dans la société.

À ce stade, nous pouvons schématiser la représentation de *Shonar Meye* décrivant les relations entre différents actants de la manière suivante.

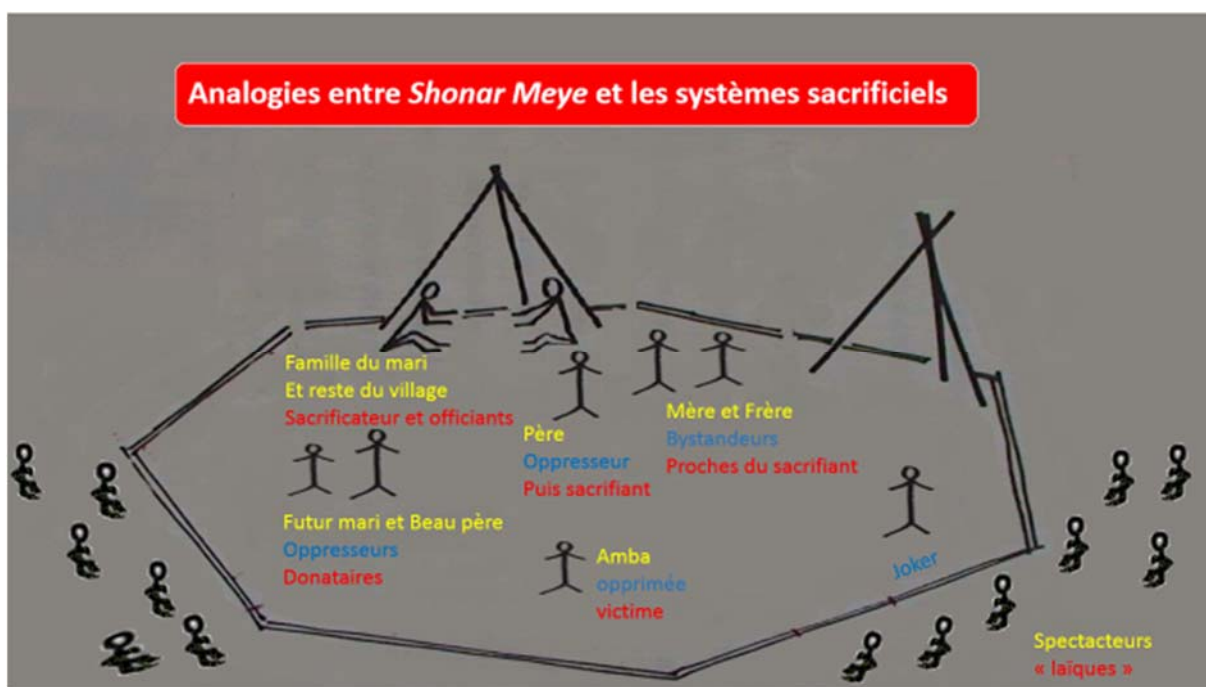


Figure 34 : les actants dans la pièce *Shonar Meye*

¹³⁸ Françoise HÉRITIER, *Masculin-féminin, la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996, vol.1.

¹³⁹ Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

¹⁴⁰ Car il existe beaucoup de variantes de ce système. Et même lorsqu’il y a destruction, celle-ci peut être euphémisée ou portée sur un objet transitionnel.

¹⁴¹ Hiérarchie homme/femme mais aussi entre différents groupes sociaux et différentes castes par exemple.

Jusqu'à ce qu'Amba soit victime de violence domestique, la pièce pourrait être assimilée à une tragédie, à l'image de la présentation d'une situation inéluctable liée à un ordre social qui permet l'avènement de cette situation tragique. Mais dans une des dernières scènes, on retrouve Amba au sol, drapée d'un voile rouge et une scène onirique démarre. Quand la victime est à terre, elle entre en contact avec Dourgā dans qui elle se projette. On assiste à la mise en scène d'un combat entre Dourgā, figure féminine ayant hérité du pouvoir de tous les dieux, et le démon Mahîshāsura qui la veut comme épouse.



Figure 35 : Fin du combat entre Dourgā et le démon

Dourgā est une figure mythologique fondamentale dans la culture bengalie – cette même culture qui produit le type d'histoire tragique à laquelle on vient d'assister. Elle est célébrée durant *Durgā pūjā*, la plus importante fête hindoue dans cette région de l'Inde. De manière générale, Dourgā symbolise l'unité des forces divines, mais comme le note Mauss :

On peut, en même temps, charger l'esprit qui s'est dégagé d'elle [*la victime*] de porter un vœu jusqu'aux puissances célestes, se servir d'elle pour deviner l'avenir, se racheter de la colère divine en faisant aux dieux leurs parts, et enfin, jouir des chairs sacrées qui restent. D'un autre côté, une fois qu'elle est constituée, elle a, quoi qu'on fasse, une certaine autonomie ; c'est un

foyer d'énergie d'où se dégagent des effets qui dépassent le but étroit que le sacrifiant assigne au rite.¹⁴²

Au moment où Dourgā intervient, le statut de victime de la jeune fille est acquis. Le détour par cette divinité vise justement à montrer qu'il peut lui rester une certaine autonomie qui dépasse les volontés des sacrifiants et des donataires. Dourgā symbolise ici le *foyer d'énergie* dont parle Mauss, qui ne demande qu'à être réveillé pour que la victime change de statut et devienne opprimée, pour qu'elle tente d'altérer cet ordre et cette hiérarchie sociale. Ce sursaut d'énergie résonne dans les derniers cris de l'opprimée.

La scène où l'on assiste au combat de Dourgā est toujours très applaudie. Mais il y a de fortes chances que tous les spectateurs n'applaudissent pas avec la même lecture de la scène car différentes interprétations du symbole sont à l'œuvre. Le public n'est pas exclusivement composé de personnes qui souhaitent remettre en cause le système de dot. Cela étant, personne dans le public ne souhaite remettre en cause le fait que Dourgā symbolise l'unité des forces divines. Or, au moment où Dourgā intervient, une autre lecture du mythe semble se dégager. Le JS l'utilise pour produire du « discours caché »¹⁴³ à partir de figures issues de la mythologie. On retrouve une fois de plus ce caractère contre-rituel qui vient détourner la religiosité des représentations divines. Celui-ci est particulièrement subtil, car il laisse le signifié du sens commun sans l'altérer, mais il vient y ajouter de nouveaux signifiants qui ne sont compris que par ceux et surtout celles qui le souhaitent ou sont en mesure de le faire.

L'intervention de divinités joue un rôle symbolique par le fait de représenter une chose – une femme aux prises avec le système patriarcal – par une autre – le combat d'une divinité féminine contre un démon. Dourgā est l'unité des forces divines, elle se bat contre celui qui la veut comme épouse, elle vient donner du courage à la victime, elle vient donner de l'énergie à l'opprimée pour qu'elle entre en action. À la fin de *l'anti-modèle*¹⁴⁴, il se crée une coalescence entre la figuration traditionnelle et le sens apporté par la dramaturgie du théâtre de l'opprimé. Cette coalescence suscite des éléments sensibles chez les spectateurs et surtout chez les spectatrices qui, en mobilisant leurs représentations collectives, vont pouvoir percevoir le caractère social réel et intramondain de ce qui se joue sous un autre angle¹⁴⁵. Cette comparaison

¹⁴² M. MAUSS, *Les fonctions sociales du sacré...*, op. cit., p. 303.

¹⁴³ J.C. SCOTT, *La domination et les arts de la résistance...*, op. cit.

¹⁴⁴ Voir en annexes, page V.

¹⁴⁵ S'il fallait poser cette coalescence sous forme d'équation nous aurions : Amba est une opprimée ; elle rêve de Dourgā et de son pouvoir, de son courage de sa capacité à affronter le démon qui la veut comme épouse ; les

nous amène à voir que le système de place des rites sacrificiels décrite par Mauss peut être superposé à l'histoire de *Shonar Meye* et aux rôles prépondérants d'un TF. La représentation respecte la structure formelle du rite sacrificiel : Amba est la *victime/opprimé*, offerte par son père (*oppresseur/sacrifiant*) avec la caution de sa famille (*Bystander/proche du sacrifiant*) au futur mari et à son beau-père (*oppresseurs/donataires*), avec l'appui du reste du village (*sacrificateur et officiants*) et sous le regard des spectateurs (les *laïques*¹⁴⁶).

La pièce se termine sur un dernier cri d'Amba en direction du public. Tout autour d'elle, les personnages ont accroché une corde à sa taille. Tous la regardent d'un air accusateur. Cette dernière image montre que la violence faite à l'opprimé est collective et que chaque personne présente dans la pièce a contribué à faire advenir la situation dans laquelle Amba se trouve. Elle illustre la dimension *politique du sacrifice* dont parle Mauss selon laquelle c'est le groupe qui est sacrifiant, parce ce qu'il cautionne ce sacrifice et qu'il y contribue de près ou de loin. De fait Amba prend sur elle toute la violence du groupe. On retrouve ici l'hypothèse girardienne selon lequel le sacrifice permettrait de contenir et de rediriger la violence du groupe sur une victime.

Mais si la représentation respecte la forme structurelle du rituel sacrificiel, c'est bien pour proposer d'en changer le contenu durant le forum. La pratique vise à poser le sacrifice pour en inverser la valeur et effectuer un retournement de celui-ci. Dans ce rituel du mariage, il s'agit de justifier la domination du dominé et le sacrifice au nom d'un échange. Alors que dans ce contre-rituel, il s'agit de montrer et de révéler le statut de victime et les processus victimaires pour libérer cette dernière. Dans le rituel sacrificiel, on offre une victime bonne et adéquate (en témoigne l'inspection du beau-père) pour rétablir ou reproduire le système et assurer la perpétuation de l'ordre social. C'est d'ailleurs pourquoi ce mariage est un moment de fête où toute la collectivité vient célébrer l'arrivée de la jeune fille dans une nouvelle famille. Si certains membres de cette collectivité ne se plient pas à ce rituel, ils seront marqués par le déshonneur. La peur du déshonneur¹⁴⁷ s'exprime individuellement – pour la victime, mais aussi pour d'autres

femmes du village s'identifient à Amba ; elles réinterprètent la place Dourgā dans la tradition en fonction de l'histoire d'Amba.

¹⁴⁶ « À la périphérie, chez le laïque dans l'intérêt duquel le sacrifice a lieu, la religiosité est faible, minima. Elle va en croissant à mesure que l'espace, dans lequel elle se développe, va lui-même en se resserrant. Toute la vie du milieu sacrificiel s'organise ainsi et se concentre autour d'un même foyer ; tout converge vers la victime qui va maintenant apparaître. » M. MAUSS, *Les fonctions sociales du sacré...*, op. cit., p. 227.

¹⁴⁷ La place de l'honneur semble jouer un rôle d'une grande importance dans cette société. Si la perte de l'honneur n'a plus la même valeur en occident, on peut tout de même y voir un équivalent, dans une optique plus individualiste, à travers la peur de *perdre la face*. C'est-à-dire « la valeur sociale positive qu'une personne

comme le père d'Amba – par la peur d'être exclu du social ou d'y être persécuté. Elle s'exprime collectivement par la peur de l'effondrement du social ou de son retournement.

C'est précisément ce retournement que le TF ambitionne lorsqu'il montre que ce qui arrive à la victime est parfaitement injuste. Il y a ici mise à jour d'une situation victimaire qui cherche à produire une identification à cette dernière. Autrement dit, la pratique propose une inversion du jugement porté sur la valeur du sacrifice et de la victime. La plupart des interventions des spect'atrices visent à montrer que leur valeur est irréductible au statut qu'on leur assigne :

« Je ne sacrifierai pas mon éducation, je trouverai un moyen ailleurs ou autrement » ; « Je n'aime pas ce genre de mariage » ; « Ce qui compte, c'est mon attitude et mon éducation, ce n'est pas la posture de mon corps. Cette approche traditionnelle ne doit plus avoir cours dans ce monde » ; « Je ne veux pas faire un mariage de ce type. Je préfère rester seule. » ; « Je suis qualifiée et je suis pleine de ressources. »

De la représentation au forum, il s'opère un retournement *pharmakologique*¹⁴⁸ où ce qui était remède dans le système sacrificiel du mariage et qui visait à préserver l'ordre et la hiérarchie sociale devient le poison que le théâtre et ses participants dénoncent. Le TF vient ici proposer une réforme du contenu de la forme sacrificielle de la tradition. Il se fait rituel anti-sacrificiel.

Ce retournement sacrificiel commence à s'opérer au moment où le forum commence, quand le joker s'installe devant la scène et s'adresse au public qui jusqu'ici pouvait être considéré comme neutre par le fait de ne pas avoir directement pris part à ce qui se déroule. C'est lui qui a introduit la pièce et c'est maintenant lui qui va devenir le maître de la cérémonie. Il va organiser les échanges et venir ouvrir l'espace scénique aux profanes. Dans cette médiation, il revient sur l'histoire, il demande son avis au public puis il annonce enfin que l'histoire va reprendre avant que la victime soit sacrifiée, quand il est encore temps de l'éviter.

Dans les pièces de TO, il y a une dénonciation des mécanismes victimaires, qui ne sont pourtant jamais exprimées comme tels puisqu'on ne parle pas de victimes dans cette pratique, mais bien d'opprimés, car une victime n'a pas de capacité d'action tant qu'elle conserve ce statut¹⁴⁹.

Si le sacrifice opère une disjonction avec une violence pour obtenir une conjonction par la médiation d'une victime, le TF propose une fois de plus le contraire. Il cherche à opérer une

revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. » Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 9.

¹⁴⁸ Camille TAROT, *Le symbolique et le sacré: théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008, p. 730-758.

¹⁴⁹ Voir chap. *Des victimes et des opprimés*, page 146.

disjonction avec l'ordre social pour que la victime ne soit pas sacrifiée et pour que son sort soit conjuré durant le forum. Si les systèmes sacrificiels visent traditionnellement à conjurer la violence et le désordre au sein de la communauté, le théâtre de l'opprimé vise, quant à lui, à conjurer la violence qui est faite à l'opprimée. Ainsi on peut penser ce TF comme une forme de rite de conjuration¹⁵⁰ d'une pratique sociale jugée trop sacrificielle. Cette conjuration vise comme nous l'avons vu dans la partie précédente¹⁵¹ à attaquer, à se défendre ou à aller dialoguer avec les personnages incarnant les oppresseurs du système d'oppression.

Il faut enfin noter que le système d'oppression qui vise à être conjuré n'est pas défini d'avance. Dans *Shonar Meye*, certains verront plus une oppression propre à la domination masculine ou mettront plus l'accent sur le patriarcat, d'autres, à travers le système de dot, sur le système de caste, sur le poids de la tradition et ses évolutions récentes liées à la modernité et l'arrivée du capitalisme. À travers les interventions des spect'acteurs et spect'atrices, chacun est ensuite à même d'en apprécier la complexité et de voir en quoi ces différents types de relations sociales vécues comme des oppressions font système. Mais reste à analyser comment ces interventions s'opèrent, car la déconstruction des rapports sociaux de la pièce passe par la création de nouvelles formes d'échanges au sein du forum.

Un rituel de dons cérémoniels

Nous avons décrit dans le chapitre précédent¹⁵² comment les équipes se déplaçaient de village en village et qu'une première représentation prenait souvent la forme d'un échange où les villageois invitent le Jana Sanskriti à venir séjourner chez eux, en leur offrant l'hospitalité (un toit et un repas), cela en contrepartie du fait que le JS présente un TF.

L'enthousiasme des gens à regarder des pièces dans les villages nous a amenés à augmenter le nombre de représentations. À la fin du spectacle, nous demandions des dons pour les frais engagés afin de venir jouer la pièce. Quiconque donnait, quelle que soit la somme qu'ils pouvaient donner, nous semblait acceptable. Les membres du public n'apportaient jamais d'argent avec eux, alors nous attendions un peu après la pièce. Les gens rentraient chez eux et revenaient avec du riz, de l'argent, des pommes de terre. Au final, ils se rendaient compte que ce genre de théâtre avait de nombreuses affinités avec la souffrance de leurs vies. Pour

¹⁵⁰ Dans le double sens du mot conjuration : concours de plusieurs personnes à une action commune et action dans laquelle on cherche à conjurer le mal.

¹⁵¹ Voir Chap. Formes idéales typiques de théâtralité en page 165

¹⁵² Voir chap. *La multiplication par la répétition*, page 232.

nous inspirer et nous encourager à donner des représentations plus souvent, ils nous amenaient des dons qui provenaient de leurs maisons.¹⁵³

Il faut tenter d'imaginer les « moments particuliers et chargés d'électricité politique lorsque, pour la première fois [une pièce est jouée dans un village, venant par exemple révéler le discours caché de l'économie patriarcale], directement et publiquement à la face du pouvoir. »¹⁵⁴ La présentation d'un tel spectacle ouvre un espace de critiques dans lequel le public est amené à s'exprimer sur des thèmes au cœur des soucis que rencontre cette population (le système de dot, l'alcoolisme ou l'implantation de multinationales comme Monsanto). En ouvrant cet espace critique et en recevant les interventions des spect'acteurs, les membres du Jana Sanskriti se rendent responsables d'avoir délié les langues sur des sujets souvent tabous. Une fois le TF terminé, les personnes ayant pris part au débat public peuvent s'exposer à des risques. Par exemple, une femme intervenant lors d'une représentation sur les mariages forcés, pourrait être sujette à des violences¹⁵⁵ domestiques à la suite de la représentation.

À un premier échange don/contre-don (hospitalité contre représentation théâtrale), vient s'ajouter un échange beaucoup plus subtil. Lors du TF, les spect'acteurs vont faire don de leurs interventions dans l'espace scénique. Ces interventions sont reçues par le groupe d'artistes qui hérite d'une dette morale envers ces villageois. Ils doivent assurer la continuité entre les représentations théâtrales et les implications que ces représentations¹⁵⁶ vont avoir dans la vie quotidienne des spect'acteurs.

Ici, paradoxalement, le don n'est pas entièrement donné et ne peut pas l'être. Ce n'est pas un don d'usage ou de propriété, mais un don de soi où l'on engage sa personne et son corps. Cette forme de don ne peut bien sûr pas être rendue. La dette héritée par le Jana Sanskriti l'oblige à redonner à nouveau, en restant pour débattre de ces questions, en revenant jouer dans le village

¹⁵³ "People's enthusiasm to watch plays in villages led to the increase in the number of our performances. At the end of the show, we would ask for donations for the basic expenses that we incurred to perform the play. Whoever was able to donate, whatever they were able to donate was acceptable to us. Audience members never brought money along with them, so we would wait a while after the play. People would go back home and return with rice, money, or potatoes. After all, they realized that this kind of theatre has a great deal of affinity with the suffering in their lives. To inspire us and support us in performing more frequently they would return with their donations from their home." Satyaranjan PAL, « The Market Works like a Hungry Shark », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. [texte oublié de la 1^{er} édition].

¹⁵⁴ J.C. SCOTT, *La domination et les arts de la résistance...*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁵ Durant mon dernier séjour, une nouvelle actrice a été victime d'une agression après une représentation. Le lendemain, une personne de l'équipe de coordination et des membres de deux comités du North 24 Parganas se sont rendus sur place pour voir ce qu'ils pouvaient faire. Si ce n'est pas une spect'actrice qui s'est fait agressée ici, ce type d'acte révèle une forme de mise en garde aux femmes qui voudraient participer lors de TF.

¹⁵⁶ Notons au passage que cette dette fait souvent défaut aux formes de théâtre de l'opprimé que nous avons pu étudier en Europe (voir en page 346).

et en accompagnant les villageois s'ils veulent se mobiliser. Cette notion de dette n'est pas à prendre à la légère. À diverses reprises, les membres du Jana Sanskriti se sont retrouvés à participer à des formes de mobilisations qu'ils n'auraient jamais mises en œuvre par eux-mêmes, mais qui étaient celles que les spect'acteurs trouvaient les plus pertinentes pour donner suite aux réflexions soulevées lors de TF. Dans ce système de don, il s'agit bien de **redonner** à nouveau et non pas de rendre. Rendre simplement fermerait le cycle, redonner le rouvre ou le relance. L'action du Jana Sanskriti recouvre une double dimension du don, à la fois acte de défi et acte de générosité. Défi par le fait de provoquer le groupe de villageois à répondre en prenant part à l'action théâtrale. Bien sûr, cette demande n'est pas explicitée comme telle, puisque c'est le mécanisme du TF qui nécessite un retour des spect'acteurs¹⁵⁷. De plus, quand la représentation impressionne par la combinaison des chants, de la danse et de la musique, associés à l'action dramatique, le public voit que les artistes donnent beaucoup, offrant un spectacle de qualité assurément précieux, qui garantit une *obligation* du retour des spect'acteurs. Le défi suscité ne provoque pas de rivalité avec le JS, mais une participation des bénéficiaires qui sont mis à l'honneur dans les représentations et qui sont invités à venir jouer à leur tour. Si le spectacle offert provoque l'*obligation* d'intervenir, ce don n'en est pas moins libre. « Chacun sait avoir affaire en face de soi à un être doué de volonté, chacun sait devoir affronter la même autonomie et la même liberté qu'il ressent en soi-même, la même exigence d'être reconnu qu'il revendique pour soi et pour les siens. »¹⁵⁸

Par la suite, en restant pour débattre, en revenant jouer et en proposant des formations, cette dette devient mutuelle. C'est ici que le partage de cette pratique devient subtil : partager en endettant et endetter en partageant. On assiste ainsi à une réciprocité généreuse qui est rituellement codée à travers la pratique théâtrale. La matrice du TF crée des liens d'interdépendance qui amènent la cristallisation d'un groupe et la constitution des comités de spect'acteurs (HRPC). Au fil des années, les nouvelles personnes qui rejoignent le JS en fondant de nouvelles équipes théâtrales perpétuent cette stratégie de multiplication et continuent à aller présenter des spectacles dans les villages avoisinants, reconduisant ce dispositif donner/recevoir/redonner. C'est à partir de cette dette mutuelle que les comités HRP se sont fondés, donnant lieu au tissage de ce groupe atypique. Les liens tissés à travers ces échanges,

¹⁵⁷ « Certes, demeure mystérieuse la structure même du défi qui s'enracine dans la relation du vivant au vivant comme relation entre deux êtres également autonomes » Marcel HÉNAFF, *Le prix de la vérité: le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002, p. 181.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 186.

ces dons qui entraînent une « dette de gratitude »¹⁵⁹ peuvent être qualifiés de cérémoniels. Comme le remarque Marcel Hénaff « le don cérémoniel ne consiste pas en une circulation de biens, il est d'abord, à travers la chose offerte, le geste de reconnaître l'autre, de le saluer, de l'honorer, de lui montrer de l'estime par les biens offerts, de le défier aussi et, par-là, de l'obliger à répondre, de provoquer un engagement mutuel. »¹⁶⁰ Quand un spect'acteur ou une spect'actrice monte sur scène pour remplacer l'opprimé dans une pièce qu'il connaît parfaitement parce qu'il est déjà intervenu lors d'autres représentations, il le fait bien sûr pour affirmer sa volonté de dénoncer une réalité qui lui est insupportable ; mais il le fait aussi pour réaffirmer, à travers ce don cérémoniel, une *reconnaissance réciproque* entre lui, la communauté de spect'acteurs et cette pratique introduite par le Jana Sanskriti dans des centaines de villages en Inde. On assiste bien là au développement d'une ritualisation. Au niveau du groupe, chaque intervention produit ainsi une *reconnaissance publique* de l'intérêt de la pratique et de la nécessité d'y prendre part. « Ces biens offerts ont avant tout une valeur symbolique : ils sont de la part du donneur – groupe ou individu – un gage de soi, voire soi comme tel. Ce point est essentiel, car tout l'enjeu se situe dans cet engagement, ce risque pris, ce défi de l'alliance : cette folie de se lier à travers ce que l'on s'offre réciproquement. »¹⁶¹ Dans le forum, l'alliance peut émerger petit à petit quand les interventions viennent donner des gages et des témoignages publics de la volonté d'assurer un renversement de l'oppression.

Hénaff juge ce don cérémoniel comme la procédure fondatrice de reconnaissance réciproque, mais la matrice de cette pratique artistique ne génère pas que de l'alliance, elle produit aussi de la défiance. Car si l'on se place du côté du spectateur, il faut bien voir que sa première action dans ce cérémonial est un contre-don. Il s'agit d'un rapport de réplique, réplique qui répond au défi lancé par le joker d'aller affronter les acteurs du système d'oppression. Il faut rendre la réplique à l'opresseur et c'est pourquoi les interventions constituent principalement des joutes discursives. Comme le note Hénaff, ce type de contre-don se situe dans le champ sémantique « de la *dosis/anti-dosis* (don/contre-don), où *anti* indique toujours l'*action en retour* appelée par l'action initiale. On est ici dans le champ de l'*agôn*, celui de la rivalité du jeu ou même du combat, soit très exactement dans l'enceinte d'un dispositif de règles où action et réaction se

¹⁵⁹ Marcel HÉNAFF, « Métamorphoses du don: continuités et discontinuités réponses à Jacques Godbout », *Revue du MAUSS*, n° 24-2, novembre 2004, p. 441-450.

¹⁶⁰ Marcel HÉNAFF, « De la philosophie à l'anthropologie. Comment interpréter le don ? Entretien avec Marcel Hénaff », *Esprit*, 282, février 2002, p. 135-158.

¹⁶¹ *Ibid.*

répondent selon une loi. »¹⁶² La « loi » de ce cadre rituel – il faudrait plutôt parler de règles du jeu – est posée par le joker au début de la représentation et explicitée au début du forum. Ces règles sont notamment nécessaires au bon déroulement du TF pour éviter que la violence fictive de la représentation devienne une violence réelle durant le forum, car la rivalité ou le combat dans le jeu théâtralisé peut avoir son équivalent concret dans la réalité.

Logique vindicatoire et don de réplique

Cette forme de théâtre établit ainsi un lien entre une violence représentée, symbolisée pour parler d'une violence réelle. Il y a ainsi dans les interventions des spect'acteurs et des spect'atrices une action cherchant à rétablir une justice vindicative. Nous pensons que derrière les interventions contre un système d'oppression, la personne qui intervient est inspirée par un désir de vengeance. Ce désir n'est pas une froide vengeance puisqu'il s'exprime publiquement dans un cadre rituel où l'on n'applique pas de violence physique¹⁶³ à l'opprimeur. Lorsqu'une femme mariée monte sur scène pour aller affronter le personnage du père d'Amba, qu'elle ose dire ce qu'elle n'a jamais dit à son propre père, il est difficile de ne pas voir une action vindicative. Ce n'est pas une vengeance qui implique une violence physique, mais une action qui doit être comprise comme « un rapport d'échange bilatéral résultant de la révision de l'offense suscitant une contre-offensive, la relation initiale s'inverse, l'offensé devient l'offenseur et vice-et-versa. »¹⁶⁴ La logique du sacrifice est donc retournée. L'offense faite à l'opprimé est ressentie comme collective et engage une partie de la communauté face à l'opprimeur. Quand le joker demande aux individus du public s'ils souhaitent intervenir, il s'agit bien d'obtenir des points de vue individuels qui, d'habitude, ne sont pas exprimés. Mais l'accumulation de ces interventions fait que ces répliques individuelles prennent une autre dimension, qui fait que les désirs vindicatifs peuvent devenir une volonté vindicatoire. Comme l'explique Raymond Verdier :

Le passage du plan psychologique du vindicatif au plan social du vindicatoire a lieu lorsqu'il s'agit non de se venger à titre individuel, de se faire justice, mais de faire justice, de venger le *capital-vie* du groupe auquel on appartient et qui a été injustement diminué, méconnu et méprisé. Il ne s'agit alors ni de châtier un coupable, ni d'anéantir un ennemi, mais de

¹⁶² Marcel HÉNAFF, *Le don des philosophes: repenser la réciprocité*, Paris, Seuil, 2012, p. 67.

¹⁶³ C'est une des premières règles qui émerge après l'expérience de la « dame de Lima » (voir page 55), les désirs vindicatifs qui s'expriment par la violence physique sont proscrits lors des interventions de spect'acteurs.

¹⁶⁴ Raymond VERDIER, *La vengeance: études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, Paris, Ed. Cujas, 1981, vol. 1, p. 14.

*rééquilibrer le rapport de forces entre des adversaires par un face-à-face, avant que l'adversité ne devienne hostilité.*¹⁶⁵

Ce passage au plan social vindicatoire traduit l'articulation avec le politique ; il en est en quelque sorte le passage. Celui-ci ne peut se produire que si le lien entre les différentes interventions est fait. Et ce n'est pas parce que ce lien entre les différentes interventions est effectué que les analyses du face-à-face faites par les membres du public ne concluront pas à une nécessaire hostilité. C'est par exemple le cas lors de certaines représentations de *Haraner Sansar* (pièces sur les ravages de l'alcool de contrebande) où des groupes de villageois (principalement de villageoises) s'en prennent à la fabrique d'alcool frelaté locale. C'est aussi le cas avec *Pachar Bindia* où les personnes qui participent au trafic d'enfants sont parfois prises pour cible. On voit bien ici que le passage au vindicatoire dans le rituel n'empêche pas le passage de l'adversité à l'hostilité dans le réel. Il arrive donc que des TF donnent des suites violentes, mais celles-ci sont réfléchies durant le forum et négociées entre les participants.

Pour revenir à *Shonar Meye*, tout le problème réside dans le fait que cette contre-offensive doit s'exercer au sein de la communauté. La communauté villageoise contient à la fois les représentants de l'oppression et les opprimés. Comme le note Julian Boal :

Quand on naît dans un village, il est très probable que l'on y passera toute sa vie, ou à une vingtaine de kilomètres de celui-ci si on est une femme et que l'on se marie dans un autre village. Tous les membres du village se connaissent, ils sont liés entre eux par des liens familiaux, d'affaires, de voisinage, d'entraide, une chose n'excluant pas l'autre. C'est donc extrêmement courageux que d'aller sur une scène lutter contre des oppresseurs fictifs qui ont leurs équivalents bien réels dans le public. C'est devant sa famille, sa belle-famille, son mari que l'on « joue » à lutter contre le patriarcat, par exemple.¹⁶⁶

Une famille qui offre une fille en mariage à qui l'on va réclamer une dot peut aussi être une famille qui réclamera une dot pour accueillir une fille d'une autre famille. C'est pourquoi engager la première réplique contre le ou les oppresseurs nécessite d'engager toute sa personne en annonçant ouvertement sur scène sa volonté de s'extraire de ce système. Dans le TF, tous les spectateurs peuvent prendre part à l'action. Si personne n'intervient, l'assistance entière se rend responsable, tout du moins cautionne, la violence infligée à l'opprimé sur scène et la situation reste comme à la fin de la pièce : toutes et tous contre la victime. Mais lorsqu'une personne intervient, elle intervient bien sûr pour elle, mais, en règle générale, elle le fait au nom de toutes les personnes qui partagent la même condition. Cette personne va donc aller se

¹⁶⁵ Raymond VERDIER, *Vengeance : le face-à-face victime/agresseur*, Paris, Autrement, 2004, p. 6.

¹⁶⁶ J. BOAL, « C'est quand le théâtre fini que notre travail commence »..., *op. cit.*, p. 140.

confronter publiquement à la violence dans l'espace scénique, en cherchant à la contrôler, à la diminuer ou à la rediriger. Cette action n'est en rien assurée de porter ses fruits. Il existe toujours un dilemme dans cet échange, où l'attaque du système mis en cause peut aboutir à briser un lien social existant dans le village ; avec le danger d'isoler une partie de la communauté en marge de ceux qui ne souhaitent pas de changement. C'est pourquoi on peut voir derrière chaque intervention un **contre-don de réplique** qui est aussi en parallèle un **don solidaire**.

Un rituel de dons réciproques pour des dons solidaires

Ce don solidaire dépasse le cadre rituel, il est une action efficace liée à une situation certes fictive, mais bien présente dans le réel. L'accumulation de ces dons amorce un mouvement de solidarité non pas pour l'opprimé, mais contre l'oppression. Ceci vaut pour *Shonar Meye*, mais cette analyse peut être étendue à bien d'autres TF du JS qui traitent de l'exploitation au travail ou du système politique. Comme le remarque Chatterjee :

C'est là le champ de la société politique. Nous ne parlons pas ici des relations entre l'État et les citoyens de la société civile, mais au contraire, des relations entre les groupes de population et les agences gouvernementales gérant les politiques. Pour jouer le jeu des négociations politiques stratégiques avec les autorités, ces groupes de populations doivent eux aussi s'organiser. La politique gouvernementale cherche toujours à traiter avec eux en tant qu'éléments séparés d'un social hétérogène¹⁶⁷. Il appartient à l'organisation politique de modeler les différences empiriques d'un groupe de population pour faire émerger la solidarité morale d'une communauté.¹⁶⁸

Le modelage dont parle Chatterjee commence à émerger dans le forum au moment où la révision de l'offense faite par l'opresseur suscite une contre-offensive, qui à travers les différentes interventions va faire apparaître un lien unissant le JS aux spect'acteurs et aux spect'atrices. Ce lien fait naître une confiance qui se base sur des échanges de **dons réciproques**.

Ainsi, les interventions des spect'acteurs qui montent sur scène recouvrent trois dimensions du don : Il y a tout d'abord **contre-don de réplique** comme réponse au défi lancé par le JS d'aller affronter l'opresseur. En allant donner la réplique à l'opresseur, les spect'acteurs et les

¹⁶⁷ Notion que Chatterjee oppose à l'idée d'un « national homogène », fondement de l'idée de citoyenneté.

¹⁶⁸ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 168.

spect'atrices se nouent par un **don réciproque** au JS. Et le fait d'aller effectuer cet affrontement représente un **don solidaire**

Ces formes de don s'inscrivent dans le cadre rituel du TF qui correspond bien à ce qu'Hénaff nomme *don cérémoniel* et qu'il caractérise de la manière suivante :

1) *biens échangés* : il s'agit d'objets ou d'êtres précieux, de nourritures de fête ; 2) *procédures rituelles* : elles sont bien établies et acceptées par les partenaires ; 3) *niveau de communication* : il doit être public ; 4) *effets produits ou attendus* : a) liens forts entre donneurs et receveurs ; b) acquisition de prestige et de rang ; 5) *type de choix* : obligatoire ; 6) *modalité de la relation* : réciproque ; 7) *attitude d'échange* : rivalité généreuse ; 8) *contenu du geste* : se donner soi-même dans la chose offerte qui est *gage* et *substitut* du soi.¹⁶⁹

On retrouve bien ces huit variables dans le TF du JS :

- 1) hospitalité contre représentation théâtrale ;
- 2) la procédure rituelle du TF est acceptée par les spectateurs¹⁷⁰ ;
- 3) cette représentation se fait en public ;
- 4) des effets sont attendus sur scène, entre le public et le JS puis dans le réel ;
- 5) les spectateurs sont amenés à prendre parti ;
- 6) la relation qui se base sur l'instauration d'un dialogue n'est pas unilatérale ;
- 7) l'attitude de l'échange comprend à la fois un acte de défi et un acte de générosité ;
- 8) lorsqu'elles montent sur scène pour incarner un personnage, les personnes engagent bien leur propre personnalité dans ce don.

Cependant, Hénaff souhaite faire la différence entre le don cérémoniel et deux autres catégories de don qu'il nomme *gracieux* et *solidaire*. Il faudrait même pour lui parler de différents paradigmes pour chacune de ces catégories, car le « don cérémoniel comme forme proprement publique d'échanges de présents entre groupes institués ne constitue plus un fait dominant des sociétés modernes. »¹⁷¹ Est-ce là une raison suffisante pour vouloir évincer un paradigme du fait de la *quasi-disparition* du don cérémoniel ? Nous ne le pensons pas et nous sommes forcés de constater dans sa démarche une forme d'évolutionnisme où le fait qu'une pratique ne soit plus dominante dans la modernité suffise à l'exclure des analyses de l'actuel en la reléguant presque

¹⁶⁹ M. HÉNAFF, *Le don des philosophes...*, op. cit., p. 69.

¹⁷⁰ Cette acceptation est toujours soumise à un degré de négociation avec le public. On le voit par exemple quand le Joker laisse un homme remplacer l'opresseur pour « ne pas briser le dialogue » (voir sous partie : Les inégalités d'éducation.)

¹⁷¹ M. HÉNAFF, *Le don des philosophes...*, op. cit., p. 68.

à l'archéologie. D'autre part, la différence qu'il souhaite faire entre ces trois catégories de don ne correspond pas à ce que nous avons pu analyser quand nous observons le don solidaire émerger du don cérémoniel dans l'enchevêtrement de contre-don de réplique, don réciproque et don solidaire.

Enfin, l'analyse du don faite par Hénaff reste dans la lignée structuraliste et synchronique de Lévi-Strauss en y réintégrant le sacrifice présent chez Durkheim et Mauss, mais en se gardant de réintroduire la notion de sacré. Pour lui, « le sacrifice est d'abord un don cérémoniel »¹⁷². Cette vision du don-sacrifice nous semble problématique dans la mesure où elle ne s'intéresse pas à la victime – même si Hénaff reconnaît l'existence de processus victimaires¹⁷³ – en évacuant ainsi la violence de son analyse¹⁷⁴. Or cette violence est bien présente dans cette pratique, mais sous une forme anti-sacrificielle. Si nous avons qualifié les échanges du forum comme don cérémoniel, il ne faut pas oublier que le forum est lié à une représentation qui s'appuie sur le vécu des personnes qui y participent. Cette représentation n'est pas un mythe, c'est une ritualisation du vécu. On ne peut ainsi pas analyser ce type de représentation en évacuant le fait que les personnes qui l'ont construite l'ont fait à partir des oppressions qu'elles vivaient et de la violence qu'elles ressentaient.

De la même manière, évacuer trop rapidement les processus victimaires reviendrait à mettre de côté une grande partie de l'intentionnalité des personnes allant remplacer l'opprimé, tout comme les visées de ce théâtre cherchant à transgresser les normes sociales. Il y a, dans l'action des individus prenant part au drame qui se joue sur scène, une volonté d'opérer un renversement de la violence collective faite à l'opprimé. Cet acte, avant d'être conjonction et reconnaissance mutuelle du groupe (don réciproque), est disjonction avec le social (contre don de réplique) tel qu'il se révèle dans la représentation et qu'il est dans la réalité. Une femme qui monte sur scène pour remplacer l'opprimée, face à sa famille, à son futur mari et au reste du village, le fait pour s'opposer aux inégalités homme/femme, aux mariages forcés ou au système de dot ; mais elle le fait pour toutes les personnes qui souffrent de ces maux (don solidaire). Preuve en est que les femmes qui interviennent sur scène au moment de l'examen de la fille sont souvent déjà mariées¹⁷⁵. Il y a disjonction avec l'ordre patriarcal et ses implications, mais conjonction des

¹⁷² M. HÉNAFF, *Le prix de la vérité...*, op. cit., p. 243.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 263.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁵ J'ai pu identifier le fait que les femmes soient mariées ou non à l'aide du symbole peint sur leur front et de leurs bracelets rouges et blancs.

individus contestant l'ordre social dans lequel ils vivent. Dans *Shonar Meye*, le passage par la scène comprend une désacralisation¹⁷⁶ de l'ordre patriarcal, auquel chacun participait sans pouvoir s'en défaire.

Cette désacralisation ne semble pas entraîner de désymbolisation, au contraire, puisqu'il y a resymbolisation¹⁷⁷ par l'action théâtrale qui donne du sens à d'autres valeurs que celle défendue dans cet ordre. Cependant, si cette effervescence culturelle entraîne un mouvement de désacralisation, doit-on pour autant penser qu'elle mène à une vie sans sacralité¹⁷⁸ ? Si sacré il y a, quel est-il ? Cette notion centrale et universelle chez Durkheim, pour expliquer le fait religieux, a-t-elle une place pour l'examen de l'action du Jana Sanskriti ? La question du sacré se pose ainsi suite au constat qu'Hénaff l'a évacué de sa conception du sacrifice, alors que cette notion est au cœur de celle développée par Mauss. Chez lui le sacrifice se définit comme « un procédé qui consiste à établir une communication entre le monde sacré et le monde profane, par l'intermédiaire d'une victime, c'est-à-dire d'une chose détruite au cours de la cérémonie »¹⁷⁹

Cette définition du sacrifice n'est évidemment pas transposable à l'examen de notre objet puisque la victime n'est pas détruite et que la pratique propose un rituel anti-sacrificiel. Le Jana Sanskriti se réunit régulièrement, rituellement, autour de la figure d'un personnage opprimé par un système patriarcal, par des organismes politiques et syndicaux, par l'alcoolisme... Ces thématiques semblent plus faire référence à la chose politique qu'au sacré en tant que tel, si bien que l'on voit mal quelle communication s'établit entre le monde profane et le monde sacré.

Nonobstant, il semble important de réintroduire la notion de sacré pour comprendre comment ce groupe opère un travail de disjonction/conjonction pour se substituer au système de classe et de caste toujours présent en Inde. Kenneth Jones parle d'ailleurs de « réforme socio-religieuse »¹⁸⁰ pour aborder les groupes qui se sont mobilisés pour la cause des intouchables et des femmes tout au long du siècle dernier. Mais à la différence de mouvements qui se sont

¹⁷⁶ Compris comme processus affaiblissant une force qui transcende les consciences individuelles en déconstruisant le sens produit par cette force.

¹⁷⁷ Les comités de spect'acteurs évoluent dans une culture avec un réseau de sens dans lequel l'imaginaire vient s'inviter dans le réel. Si les symboles sont détournés ou réinterprétés dans la pratique théâtrale, on peut sans doute souligner un processus de resymbolisation qui redonne au système symbolique un état de vivacité.

¹⁷⁸ Entendu « comme expérience collective de présence d'une force qui transcende les consciences individuelles et produit à ce titre du sens ». In Danièle HERVIEU-LÉGER, *La religion pour mémoire*, Paris, les Éd. du Cerf, 1993, p. 150.

¹⁷⁹ M. MAUSS, *Les fonctions sociales du sacré...*, op. cit., p. 302.

¹⁸⁰ KENNETH W., *The New Cambridge history of India. Socio-religious reform movements in British India*, Cambridge, Cambridge university press, 1989, vol. 1.

développés dès 1895¹⁸¹, il n'y a pas de volonté explicite d'instrumentaliser une parole sacrée à des fins politiques¹⁸², si ce n'est celle d'une aspiration à l'autonomie dans les choix de développement qui laisse la parole aux individus. Si l'on se réfère aux écrits de Durkheim sur l'individualisme, cette conjonction de villageois autour de l'opprimé prend un autre sens.

Quiconque attente à une vie d'homme [il eut fallu ajouter *ou de femme*], à la liberté d'un homme, à l'honneur d'un homme, nous inspire un sentiment d'horreur, de tout point analogue à celui qu'éprouve le croyant qui voit profaner son idole, une telle morale n'est donc pas simplement une discipline hygiénique ou une sage économie de l'existence ; c'est une religion dont l'homme est à la fois, le fidèle et le dieu.¹⁸³

Et Durkheim d'ajouter plus loin : « Ce culte de l'homme a pour premier dogme l'autonomie de la raison et pour premier rite le libre examen. »¹⁸⁴

Même si l'Inde et sa culture peuvent de prime abord sembler éloignés de ce culte, il y a bien dans la pratique de ce groupe une volonté de reconnaître l'individu comme autonome, un individu à même de participer au politique. Cette position va de pair avec un rejet des institutions qui vont à l'encontre de cette idée. C'est pourquoi les comités se nomment *Human Right Protection Committee*. C'est aussi pourquoi le Jana Sanskriti organise régulièrement des manifestations comme celle¹⁸⁵ organisée en décembre 2010 lors du festival fêtant les 25 ans du mouvement.

C'est que nous avons voulu apporter à ce rassemblement. Nous avons dit que nous voulons l'humanité. Vous déshumanisez la société humaine. Si l'on doit acheter la santé, si l'on doit acheter l'éducation, si vous ne pouvez pas fournir le pouvoir de participer pour tous vos citoyens ; si d'autre part vous êtes en train de privatiser partout l'éducation, de privatiser la santé, où la plupart des gens ne peut pas se permettre de se l'acheter ; alors, quelle est cette société ? Est-ce une société humanisée ? Est-ce ce qu'on appelle l'humanité ? C'est ce que nous voulions faire à travers le rassemblement à Kolkata.¹⁸⁶

On retrouve bien ici l'idée d'une humanité qui transcende les autres impératifs d'ordre et de hiérarchies sociales et que cette humanisation est un processus qu'il reste à réaliser.

¹⁸¹ H. BOZARSLAN, G. BATAILLON et C. JAFFRELOT, *Passions révolutionnaires...*, op. cit.

¹⁸² Hormis peut-être dans l'utilisation de la déesse Dourgā.

¹⁸³ Émile DURKHEIM, *L'individualisme et les intellectuels*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 12.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁵ Cette manifestation se nommait d'ailleurs *Rally for human rights*.

¹⁸⁶ « And that we wanted to bring in the rally. We said that we want Humanity. You are deshumanizing the human society. If one has to buy health, if one has to buy education, and if you can't provide the participating power for all your citizens, and on the other hand you are everywhere privatizing education, privatizing health, when most people cannot afford to buy it. Then what is this society? Is it a humanized society? Is it what is called Humanity? That we wanted to raise through the rally in Kolkata. » Entretien avec Sanjoy, réalisé en décembre 2011.

Nous avons analysé ce tissage de liens à l'aide de la notion de don, en montrant que le rapport entre le Jana Sanskriti et les habitants de centaines de villages du Bengale s'était institué par la médiation de représentation théâtrale dont la forme contre-rituelle proposait un retournement sacrificiel et produisait un échange propre au don cérémoniel, compris comme l'enchevêtrement de dons de réplique, de dons réciproques et de dons solidaires.

10 Retentissement du JS sur le réel et impact du réel sur le JS

Les prétentions du théâtre de l'opprimé à dynamiser les individus, à les rendre plus autonomes, s'appuient sur un arsenal de techniques. Mais, sans la reprise qui transforme la culture traditionnelle bengalie, les représentations du Jana Sanskriti ne trouveraient pas l'efficacité symbolique capable de faire le lien entre la dimension sociale et politique d'une représentation et les représentations collectives. L'hypothèse sous-jacente ici est que, pour changer des éléments dans le social à l'aide d'un outil culturel, la pratique artistique ne doit pas s'extraire de cette culture, mais se la réapproprier. Comme le suggère Durkheim, « chez les peuples comme chez les individus, les représentations ont avant tout pour fonction d'exprimer une réalité qu'elles ne font pas ; elles en viennent au contraire, et si elles peuvent servir ensuite à la modifier, ce n'est jamais que dans une mesure restreinte. »¹⁸⁷ Toute la pratique artistique du Jana Sanskriti se situe dans cette mesure restreinte, mais bien réelle. Elle trouve son origine et son originalité dans la capacité des représentations issues de la réalité à pouvoir la transformer. Or, pour que cette action puisse prendre une épaisseur dans le réel, la médiation opérée par le théâtre de l'opprimé doit susciter une adhésion du collectif et être susceptible de produire une réponse efficace aux attentes communes qu'elle a créées par agrégation des représentations.

Les thèmes traités par le JS embrassent plusieurs pans de la vie des villageois : inégalités de genre ; dot et violence domestique ; harcèlement sexuel sur les travailleuses contractuelles saisonnières ; effet de l'addiction à l'alcool dans les villages, causes et processus du trafic humain dans les villages jusqu'aux quartiers de prostitution ; corruption des partis politiques et

¹⁸⁷ Émile DURKHEIM, *Le suicide: étude de sociologie*, Paris, PUF, 2004, p. 245.

des syndicats ; violence exercée par ces organisations ; système de distribution publique (PDS), systèmes de santé publique, situation actuelle des centres ICDS et des centres maternels, admissibilité au système de distribution publique et de sélection au sein des « *Ration Shops* » en zones BPL (*Below Poverty Line*), effet négatif des engrais chimiques et dénonciations des rapports mercantiles qui l'accompagne. Certaines des représentations visent des changements internes à la vie quotidienne du village, d'autres s'attaquent aux incursions exogènes qui viennent polluer ce quotidien. Le JS cherche à apporter des transformations dans la réalité quotidienne des villageois, mais il n'est pas le seul à chercher à modifier la vie des villages.

Comme nous l'avons vu dès l'introduction, il est difficile de déduire les conditions de l'efficacité du TO, même en Inde où cela pourrait sembler plus évident. Actuellement, Jalan Jyotsna et Jharna Panda (toutes deux chercheuses au *Centre for Studies in Social Sciences* de Kolkata) sont en train de mener une recherche comparative entre des villages où le JS est implanté et des villages où ils ne le sont pas. Cette étude vise à analyser les effets de cette pratique dans des villages où elle est instituée depuis des dizaines d'années¹⁸⁸.

Ne pouvant pas profiter de cette recherche très attendue par de nombreux praticiens du monde entier¹⁸⁹, nous resterons centrés sur notre problématique en s'attachant à mettre en évidence et à questionner ce que le JS met en forme avec cette pratique et ce qu'il cherche à développer chez les spect'acteurs et les spect'atrices.

10.1 *Une sortie de la sujétion*

Les personnes venues s'investir dans le JS n'échappent pas aux ravages du capitalisme et du patriarcat, mais ce mouvement permet aux paysans qui y prennent part de concevoir mener non pas une autre vie, mais d'autres vies en parallèle à celle qu'ils mènent. Dans les villages, les membres du JS que nous avons rencontrés n'étaient pas seulement des paysans ou des paysannes. Ce sont aussi des artistes et des activistes qui ramassent la récolte de riz le matin,

¹⁸⁸ Cette étude ne sera achevée qu'en 2015 et sa publication n'est pas prévue avant 2016.

¹⁸⁹ Ce type de recherche avec un protocole d'étude digne de l'écologie, devrait permettre à partir de critères observables et quantifiables de montrer l'impact du TO sur ces critères. Même si chaque praticien est bien conscient que sa pratique va bien au-delà de critères observables et quantifiables, ce n'est pas toujours le cas des commanditaires qui visent justement des résultats quantifiables et observables.

puis qui vont dans une réunion des comités le midi pour ensuite retourner aux champs dans l'après-midi avant de monter sur scène le soir.



Figure 36 : paysan en artiste activiste

Comme le souligne Chatterjee, « les pauvres des campagnes qui revendiquent de bénéficier de divers programmes gouvernementaux ne le font pas en tant que membres de la société civile. Pour que ces subventions leur reviennent, il leur faut exercer avec succès de considérables pressions sur divers rouages de la machine gouvernementale. »¹⁹⁰ En s'inspirant de Gramsci, Chatterjee oppose la *communauté civique* (au sens de société civile libérale) à la *société politique*¹⁹¹. En réponse à la manière dont les autorités distinguent les *citoyens* et les *populations*, le JS se veut être une instance intermédiaire qui aide à l'organisation d'une population et qui l'accompagne dans ces revendications. Traité en dehors de ce que Chatterjee nomme le « national homogène », le JS travaille à faire émerger une solidarité morale dans les villages où il intervient. Si la société paysanne du Bengale-Occidental est majoritairement exclue de cette communauté civique, les femmes le sont à double titre par la place qui leur est

¹⁹⁰ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 81.

¹⁹¹ Cette distinction semble grandement recouvrir celle faite par Oskar Negt entre espace public bourgeois et espace public prolétarien (et oppositionnel). Je reviendrais sur ce point dans la partie comparative (page 364).

réservée dans la vie du village. C'est sans doute ici une des actions les plus remarquables du JS que d'avoir œuvré à l'émancipation de leur condition.

Les femmes sur scène

Une des premières concrétisations fut sans aucun doute que les femmes participent maintenant aux performances et peuvent jouer dans les représentations. Nous avons rencontré les premières membres des villages qui nous ont racontés comment, durant les premières années, elles faisaient croire à leurs maris qu'elles partaient pour une réunion dans un autre village pour, en réalité, monter sur scène et faire du théâtre. D'où vient cette nécessaire falsification ? Les normes sociales interdisent aux femmes de participer à des performances (comme dans le *Gaajan*¹⁹²). Subordonnées à leurs maris, c'est à ces derniers qu'il incombait de veiller à ce qu'elles ne transgressent pas cet interdit. La pression sur les femmes était très forte et plusieurs ont abandonné ou ont failli le faire. Les premiers hommes à soutenir cette intégration ont aussi été vivement critiqués. En acceptant ces femmes, en leur laissant prendre la liberté de monter sur scène, le JS, hommes comme femmes, exposait ces dernières à être considérées comme « souillées »¹⁹³ et inaptes au mariage.

Cette petite révolution s'est opérée sur le long terme où les changements amorcés dans un village pouvaient permettre de prétendre à les étendre dans un autre lorsqu'une équipe partait jouer aux alentours.

En 2000, la *Basar women's team* est venue jouer *Shonar Meye* à Shyamnagar. Le théâtre forum a été donné et certaines femmes de notre village ont participé. À cette époque, certaines des femmes de notre village répétaient une pièce de théâtre. Cependant, dans le Forum, elles ont entraperçu leur propre vie. Elles n'étaient pas en mesure d'exprimer les problèmes auxquels elles étaient confrontées. Mais dans le forum, elles ont eu l'occasion de le faire. Elles ont commencé à vouloir faire du théâtre. À partir de ce moment, cinq femmes ont rejoint notre équipe. C'était la première fois que les femmes participaient à des représentations à Shyamnagar.¹⁹⁴

¹⁹² Voir Chap. *L'utilisation de la culture populaire*, note 49.

¹⁹³ J'emprunte ici le concept de souillure à Marie Douglas qui me semble correspondre à l'idée de « spoiled women » qui était utilisée par les personnes me traduisant les discussions en bengali dans les villages.

¹⁹⁴ In 2000, the Basar women's team came to perform the play *Shonar Meye* in Shyamnagar. The forum theatre was on and some of the women from our village participated in that play. At that time, some of the women in our village were rehearsing a stage-play. In Forum however, they saw a glimpse of their lives. They were not able to express the problems they faced in their lives. But in the forum, they had an opportunity to do so. They expressed their interest in performing theatre. And from that time, we had five women join our team. That was the first time that women participated in plays in Shyamnagar." P. SARDAR, « Other Hungers Than Money »..., *op. cit.*, p. 65.

Le JS compte actuellement huit équipes exclusivement constituées de femmes (toutes les autres sont mixtes). Si l'on regarde la manière dont celles-ci sont réparties sur le territoire¹⁹⁵, nous pouvons aussi remarquer que plusieurs ont vu le jour dans un Gram Panchayat où une équipe mixte du JS était déjà en place. Dans ces lieux, un travail de déconstruction des normes traditionnelles avait déjà été entamé. Pour accompagner cette déconstruction et pour promouvoir la place des femmes sur scène, dans les années 2000, le JS a pris la décision de défrayer ces femmes lorsqu'elles participaient à une représentation. Ce défraiement reste symbolique (30 roupies par représentation) dans le sens où ces femmes ne peuvent pas en vivre. Mais celui-ci donne une légitimité supplémentaire pour aller exercer une activité en dehors du foyer. Ce qui a permis qu'aujourd'hui, la majorité des membres du JS soit des femmes (60 %)¹⁹⁶. De la même manière, si nous n'avons pas pu évaluer le nombre exact de membres dans les comités HPR, chaque réunion de Paras à laquelle nous avons assisté était majoritairement composée de femmes. C'est une des raisons qui fait du JS une référence pour ceux qui travaillent dans le domaine anglo-saxon du *theatre for development*¹⁹⁷ en lien avec les questions de genre et les questions féministes.



Figure 37 : équipe théâtrale composée exclusivement de femmes¹⁹⁸

Il est intéressant de noter que ces femmes ne se revendiquent pas du féminisme. Au contraire, cette assimilation semble les déranger. Pourtant avec notre regard occidental, plusieurs points

¹⁹⁵ Voir Figure 23 : *Création et répartition des équipes du Jana Sanskriti*, page 235.

¹⁹⁶ Pourcentage que nous n'avons pas pu vérifier, mais qui ne nous semble pas aberrant par rapport aux personnes que nous avons rencontrées dans les villages ou lors de manifestation.

¹⁹⁷ Beth OSNES, *Theatre for Women's Participation in Sustainable Development*, Routledge, 2013, p. 29-31.

¹⁹⁸ Crédit photographique: Jana Sanskriti

de la pratique des femmes du JS pourraient nous amener à opérer un tel rapprochement. Le fait par exemple d'avoir créé des groupes exclusivement composés de femmes qui travaillent en atelier et qui présentent ensemble des TF, nous amène à faire des rapprochements avec des groupes féministes occidentaux qui revendiquent et prennent des moments de non-mixité – qui correspondent à ce que nous avons nommé l'espace public propositionnel – pour débattre entre femmes des problèmes des femmes.

Virginie Dutoya souligne que le « terme “féminisme” est en lui-même problématique, puisqu'il est récusé par de nombreuses militantes indiennes comme un concept étranger au sous-continent et incapable de saisir de façon adéquate les besoins et luttes des femmes de l'Inde. »¹⁹⁹ En s'appuyant sur Maitrayee Chaudhuri, elle rappelle que les mouvements pour les droits des femmes en Inde entretiennent un rapport ambigu à l'Occident ; car si pour les féministes occidentales, la prise en compte du féminisme non occidental est optionnelle, les mouvements pro-femmes non occidentales ne peuvent faire un choix aussi clair. Pour ce qui concerne le JS, il nous semble aussi que le refus de cet emploi tient à la volonté de conserver une unité²⁰⁰ dans le mouvement. Les femmes de l'équipe de coordination arguaient en général ne pas être féministes, car elles étaient pour l'égalité entre les hommes et les femmes ou, car elles avaient besoin d'avancer ensemble avec les hommes. Nous pensons que ce choix de ne pas employer ce terme est aussi lié au fait qu'il est pour elles associé à une forme d'individualisme occidental, qui n'est pas le modèle qu'elle souhaite privilégier. Par exemple si toutes les femmes du JS sont contre le système de dot, nous n'en avons rencontré aucune qui souhaitait remettre en cause l'institution du mariage.

Conformément à cette stratégie unitaire, la majorité des pièces du JS s'adresse aux villageois en général, mais certaines s'adressent plus aux femmes (comme *Shonar Meye*) et d'autres plus aux hommes. Ceci est dû à la forte division du travail sexuel qui règne encore en Inde. Cette différence liée à la division sexuelle du travail n'est pas intégrale puisque une pièce comme *The Brick Factory* traite autant de la place des hommes que des femmes dans les manufactures de briques.

¹⁹⁹ Virginie DUTOYA, « Féminisme indien ou féminisme « tout court » ? Quelques remarques sur la spécificité de la pensée et la pratique féministes en Inde », *Mouvements*, n° 77-1, avril 2014, p. 15-24.

²⁰⁰ Voir chap. La spiritualité, page 372.

Entre les premières pièces du JS et les pièces plus récentes, nous observons une évolution dans la dramaturgie et sur les éléments mis en scène. D'une certaine manière, les premières pièces peignaient un tableau de la vie des villages qui, pour le spect'acteur, pouvaient produire un *effet miroir*. Ce que le public voyait sur scène ne lui était pas inconnu, bien au contraire. C'est d'ailleurs lui qui construisait ces scènes à partir de son expérience et de son vécu. Certaines pièces plus récentes complexifient la donne, car leur thématique nécessite en plus de créer cet *effet miroir*, de donner des informations au spectateur qu'il ne possède pas forcément. C'est par exemple le cas de la pièce *Traffic Child* qui part de l'expérience vécue dans les villages pour finir par montrer l'arrivée d'une jeune fille dans une maison close d'une grande ville (Red light area). La partie de la pièce qui se déroule dans les maisons closes reste largement méconnue des villageois et des villageoises qui n'ont jamais quitté leur district²⁰¹. Cette partie vise ainsi à donner des informations aux villageois sur des phénomènes qu'ils n'appréhendent que partiellement. La pièce *Green revolution* est construite sur le même principe.

Green revolution

La création de cette pièce a débuté en 2006, mais son script n'a cessé d'évoluer. *Green revolution* (aussi appelé dans *In the road to development*) parle de la manière dont le groupe Monsanto rend les paysans indiens totalement dépendants de la multinationale. La pièce commence par montrer un personnage très riche, vêtu comme un roi. Celui-ci est dans un état d'excitation intense. Il regorge d'énergie, car il sait avoir une maîtrise du capital, de la science et de la technologie. Il contrôle les ministres, les bureaucrates comme les scientifiques. Ce roi s'inquiète néanmoins de savoir comment l'argent qu'il investit est utilisé. Il convoque alors un scientifique qui travaille pour lui et lui demande un bilan de l'avancée de ses travaux. Le scientifique lui présente une variété de graines qui ne peuvent pas être replantées. Chaque année, les paysans devront racheter de nouvelles semences. Le roi est très content et veut que la commercialisation commence dès à présent. Le scientifique lui précise cependant que ces plantes risquent de ne pas pouvoir se défendre contre diverses infections et qu'il faut les coupler avec certains engrais et insecticides. Le roi se renseigne tout de même sur l'effet de ces insecticides. Le scientifique répond qu'ils comportent de graves risques pour la santé des

²⁰¹ Même si les travaux saisonniers font maintenant que l'existence des villageois ne se limite plus aux territoires intégrés dans le District.

habitants avoisinant les champs, mais qu'il est prévu que l'entreprise ouvre des hôpitaux pour vendre des traitements. Le roi semble très satisfait de tous ces projets lucratifs.

La deuxième scène se déroule dans un village. Elle est introduite par des chants de paysans qui se plaignent de ne plus pouvoir acheter de semences locales et de ne plus trouver que des graines propices à la culture intensive, plus onéreuses et qui nécessitent en plus des engrais chimiques.²⁰²

L'agriculteur Kodal Jhuri entre alors en scène, sa bêche à la main, et cultive son champ quand il aperçoit Maheswar, un de ces voisins, qui part au marché avec un panier de tomates. L'agriculteur le regarde avec surprise et demande à Maheswar ce qu'il porte sur la tête. Ce dernier lui présente des tomates hybrides. Kodal est impressionné qu'elles puissent pousser sur ces terres. Maheswar voyant Kodal avec son air dépité s'enquiert de savoir s'il a pu acheter ces graines pour les planter. Kodal le visage crispé tend le doigt en guise d'explication. À ce moment, trois représentants qui mènent la vie dure à Kodal (et par extension à tous les paysans) entrent sur scène. Ces représentants viennent incarner la banque, la société de semences et la multinationale qui les produit. Ces représentants vantent au paysan un cercle vertueux qui commence par un prêt bancaire permettant d'accroître la production pour ensuite générer plus de profits. Plein d'allégresse, Kodal cède à cette promesse d'abondance et de fortune.

De retour chez lui avec la panoplie de graines, de pesticides, d'insecticides et d'engrais, il commence la plantation en suivant le guide qui lui a été donné. Un vieil homme nommé Ram Rotin l'aperçoit et s'interroge intérieurement sur les nouvelles manières du paysan l'air inquiet. Kodal le voit et lui demande ce qui le tourmente. Encore dans ses songes Ram Rotin lui répond qu'ils finiront tous par mourir de faim, « tous, même les oiseaux et les animaux. Le pays deviendra un mendiant. » Une discussion commence entre nos deux personnages, l'un porteur d'une vision traditionnelle proche de la terre, à son écoute, l'autre empreint d'une vision frappée du sceau de la modernité fraîchement importée qui ne demande qu'à tout changer.

Ram Rotin finit par insulter Kodal et le traite de chien qui court après les semences que lui jettent ces entreprises. « La Révolution verte ! Vous prenez ces nouvelles semences, vous achetez les engrais de cette société, vous prenez la terre et vous la remplissez d'engrais ! Laissez passer un certain temps et vous vous rendrez compte comment nous allons finir et comment

²⁰² Le problème des lieux de vente et des « Ration Shop » est traité dans une autre pièce (*BPL*).

nous allons mourir. » Sur ces mots, Kopal repart au champ en concluant que le vieux ne comprend rien et en marmonnant « Nouvelles semences, plus de profit, plus de bonheur ! » Soudain, il voit les plantes se tarir, la terre devenir aussi dure que la pierre. Il court dans tous les sens, se décompose en larmes puis cherche à rappeler l'entreprise où il a acheté les graines.

Deux représentants de la société entrent en scène. Le paysan les voyant arriver leur annonce que ses cultures se dessèchent. Les deux représentants commencent à expertiser le sol, ils remarquent l'assèchement des racines, la baisse du nombre de fleurs et la diminution de la taille des plantes. Voyant cela, ils conseillent au paysan de diversifier ses cultures et de produire des légumes qui se vendront dans les centres commerciaux où les classes moyennes vont faire les achats. Kopal cherche à leur expliquer que la plus grande partie de ce qu'il cultive est utilisée pour nourrir sa famille et qu'il ne peut pas se permettre cette diversification, mais les deux représentants lui rétorquent qu'il fait fausse route. En produisant pour la classe moyenne, il va s'enrichir et pourra à son tour aller consommer dans les supermarchés. Accéder à la classe moyenne ne laisse pas indifférent Kopal, qui s'interroge tout de même sur la manière dont il va pouvoir rembourser ses dettes. L'un des deux représentants lui rappelle que le Gouvernement a mis en place des prêts qui peuvent être contractés auprès de différentes banques. Bien que complètement dépassé, Kopal semble convaincu par ces deux individus qui lui donnent une adresse à Kolkata où il pourra trouver tout ce dont il a besoin ; c'est l'adresse de *Maiko* (filiale indienne de Monsanto).

Dans la troisième scène, Kopal arrive chez *Maiko* et explique tous les problèmes qu'il a rencontrés. Le commerçant le rassure en lui disant qu'il est au bon endroit et qu'il n'a plus de soucis à se faire. Il lui donne une quantité impressionnante de nouveaux engrais.

De retour aux champs, Kopal sème en pensant à nouveau aux profits et au bonheur qu'ils amèneront. Si dans un premier temps les plantations grandissent à une vitesse impressionnante, cette progression ne dure pas. Kopal double les engrais, mais rien n'y fait. Son sol est mort. Le vieil homme qui habite non loin de ses terres est tombé gravement malade et ne s'en remettra sans doute pas. Kopal apprend aussi le décès de son ami qui cultivait des tomates hybrides.

Jusqu'ici, la pièce met en scène une histoire que les paysans connaissent. Plusieurs d'entre eux ont été confrontés à l'entreprise *Maiko*. Les décès dus aux maladies ou aux suicides dans le monde paysan sont monnaie courante. Dans la dernière scène, nous assistons à la venue d'un scientifique travaillant pour l'État et pour Monsanto qui vient pour analyser la mise en place de

la deuxième révolution verte et pour envisager les suites à donner à celle-ci. Cette scène ne fait plus partie du quotidien des paysans. Elle présente un scientifique qui incarne la technocratie qui utilise les populations pour faire du profit. Elle donne un visage et une voix au système qui opprime les mondes paysans. Elle révèle le discours et l'argumentaire de ce système. Dans cette scène, le scientifique écoute les plaintes du paysan, mais lui rétorque que ces changements sont nécessaires, car la première révolution verte avait quelques défauts. Il reconnaît que l'utilisation excessive d'engrais a nui à la terre et aux animaux. C'est la raison pour laquelle une deuxième révolution verte est nécessaire ! Grâce aux organismes génétiquement modifiés, des aliments plus nutritifs seront créés ! Le scientifique donne l'exemple d'un riz dans lequel il y a plus de fer qui permettra de guérir l'anémie dont souffrent beaucoup de femmes dans les villages. Cette semence sera aussi en mesure de résister à l'attaque d'insectes !

Le paysan et le vieil homme mourant lui rétorquent que bon nombre d'insectes sont utiles à l'agriculture et critiquent une fois de plus l'usage de ces pesticides qui ont détruit leur terre. Mais le scientifique rétorque que les engrais sont une nécessité dont le paysan ne peut se passer. Il ajoute qu'un accord a été passé avec l'État pour intégrer directement les engrais dans la plante. Le scientifique les met en garde sur le fait de ne pas rater le virage qui s'amorce où l'Inde va voir le développement de plantation de pommes de terre et de maïs qui seront vendus au monde entier en grandes quantités, ce qui rapportera énormément d'argent à ceux qui accepteront de progresser. Il les enjoint à ne plus considérer leur activité comme principalement nourricière, car les produits agricoles doivent maintenant être vendus pour faire du profit.

La scène se termine par une intervention du vieil homme qui critique l'importance prise par Monsanto en Inde : « ils tiennent les mains du gouvernement et de certains agents comme vous. Mais rappelez-vous, monsieur, même si je meurs, je vais revenir comme épouvantail et protéger les cultures du paysan. »

Si les premières scènes proposent plutôt une théâtralité offensive ou défensive – où les spect'acteurs vont pouvoir venir s'entraîner à réagir ou à résister à une situation d'oppression qu'ils connaissent –, la dernière est plus clairement réflexive. Dans celle-ci, les spectateurs ont à analyser un débat entre deux idéologies concurrentes. L'une représentant plutôt la tradition (le vieil homme) et l'autre une certaine modernité (le scientifique). À travers le personnage de Kopal, ils pourront prendre part à ce débat et venir aiguiser leurs arguments. Mais dans un

premier temps, le but est bien d'apporter une nouvelle information aux villageois sur le discours du pouvoir.

Dans cette pièce, les dialogues sont beaucoup plus importants (notamment dans la dernière scène) que dans d'autres, plus anciennes. Interrogé sur ce choix, Sanjoy rappelle qu'il est difficile de créer un personnage complexe si l'on ne connaît pas le personnage que l'on crée. Le personnage du scientifique a un impact sur la vie des paysans sans que les paysans connaissent ce personnage. C'est pourquoi le dialogue entre le paysan et le scientifique est beaucoup plus long que dans d'autres pièces. Celui-ci vise à informer sur la manière de penser de l'oppresseur.

C'est difficile, c'est une nouvelle expérience. Mais on a besoin de poser ces questions aux gens. Parce que le gouvernement est venu avec une nouvelle politique et les gens n'ont pas les connaissances nécessaires pour remettre en question cette politique. Ce n'est pas bon, c'est ce que nous essayons de discuter. Mais la discussion sur ce problème est très complexe, car il est tellement spécialisé que tout le monde ne peut pas comprendre. Les paysans ont une meilleure connaissance de l'agriculture par exemple. Donc, nous voulons être formés de manière critique sur ces connaissances spécialisées que nous n'avons pas. C'est pour ça qu'on invite des scientifiques agricoles, des scientifiques qui s'opposent à Monsanto.²⁰³

Sanjoy ne prend pas ici une position de surplomb par rapport à son public, il se place parmi les personnes qui doivent être formées. Mais il souhaite tout de même utiliser le théâtre comme *medium* d'information tout en reconnaissant que le *medium* théâtral n'est pas le plus évident pour aborder les organismes génétiquement modifiés.

À la différence de représentations comme *Shonar Meye*, *Green revolution* introduit donc des informations que ne possède pas le spectateur afin qu'il puisse se les approprier. Est-ce pour autant que ce théâtre devient didactique ? Pour Sanjoy, ce n'est pas le cas.

Dans *Shonar Meye* vous allez aussi avoir des informations. L'information et la prescription sont deux choses différentes. L'information et l'orientation donnant des suggestions sont différents. Dans *Shonar Meye* vous donnez des informations sur leur vie, sur les questions qui affectent leur vie. Mais dans la pièce sur Monsanto, c'est différent parce que nous avons affaire à un sujet scientifique et technologique où vous devez donner des informations. Qu'est-ce que Monsanto, qu'est-ce qui est la nourriture OGM ? Vous devez parler de ça. Mais en même temps, ce que vous essayez de dire, c'est « est-ce que vous pensez pouvoir

²⁰³ "It is difficult: it's a new experiment. But you need to ask these questions to the people. Because the government came up with a policy and people don't have the knowledge to question this policy. That's not good, that's what we're trying to discuss. But the discussion of this problem is very difficult, because it is so specialized that not everyone can understand: the farmers have better knowledge of farming for example. So we want to be trained critically and it is a specialized knowledge that we don't have, so we'll invite a agricultural scientist. The scientists that are opposing Monsanto." Sanjoy Ganguly, entretien réalisé en décembre 2013.

développer votre agriculture » et « est-ce que ce paradigme de développement peut vous donner une culture humaine et peut vous rendre indépendant ? » C'est la question que vous posez. Fondamentalement, vous posez la question du modèle de développement basé sur la logique du profit. Mais en fait ce que je voulais dire, c'est que dans les deux cas, nous donnons des informations. Nous ne donnons pas de suggestions.²⁰⁴

Cette différence entre information et suggestion reste complexe²⁰⁵. Sanjoy reconnaît néanmoins qu'il est toujours difficile de mettre en scène des sujets qui impliquent des savoirs sur les modifications génétiques et de réussir à en parler au théâtre. Ceci d'autant plus que ces savoirs n'étaient pas non plus entre les mains des acteurs du JS. Durant le processus de création, le JS a commencé à jouer la pièce en présence de scientifiques (biologistes, économistes, politistes...) engagés contre Monsanto afin qu'ils montent sur scène pour remplacer l'opresseur et répondent comme un scientifique travaillant pour Monsanto le ferait. Ici, le JS joue le rôle de médiateur entre deux mondes (scientifique et agricole) pour que l'un puisse bénéficier des informations de l'autre. Cette idée de transmission d'informations – qui existe aussi en Occident – fait partie des points que le JS met maintenant au cœur de sa pratique. On le retrouve notamment dans la pièce sur le système ICDS. Sanjoy s'appuie sur Vivekananda pour légitimer cette posture.

L'information est restreinte et centralisée. Donc, donnez-leur des informations et ils les examineront à partir de leur expérience, à partir des informations qu'ils ont déjà acquises par leur expérience. Et ce conflit entre l'information qu'ils possèdent déjà grâce à l'expérience et une information que nous donnons (qui vient de la théorie), acte un conflit de l'une contre l'autre. Ce conflit crée une friction ; ce n'est pas vraiment un conflit, c'est une friction. Et c'est dans cette friction que la connaissance devient possible.²⁰⁶

Le problème réside dans la manière d'apporter l'information. Derrière une information donnée, il y a toujours une volonté de l'informateur. Cette volonté est souvent de faire fléchir la personne à qui vous donnez l'information dans votre sens. Il y a tout du moins une volonté de questionner le public sur l'information qu'on lui apporte.

Maintenant, on a commencé à jouer cette pièce, c'est juste une façon de débattre pour savoir : est-ce que vous êtes prêts à brader votre avenir aux multinationales ou non ? Après avoir vu 150 000 paysans acculés au suicide dans ce pays, pensez-vous avoir envie de prendre ce

²⁰⁴ Entretien avec Sanjoy, réalisé en décembre 2013.

²⁰⁵ J'y reviendrai dans la partie suivante, page 379.

²⁰⁶ "Information is resized centralized. So give them information and they will examine those information from their existing experience, from their information they have already have acquire from the experience. And this conflict between the information they already have from the experience an the information we are giving from theory, conflict act against each other. This conflict create a friction, it's not a conflict, Is a friction. And in that friction the knowledge will able." Entretien avec Sanjoy, réalisé en Janvier 2014.

risque ? C'est la raison pour laquelle nous voulons parler aux gens et c'est pour cela que nous avons fait cette pièce.²⁰⁷

À travers l'exemple de pièces comme *Shonar Meye* et *Green revoltution*, on voit que l'action du JS se situe dans une volonté de changer les normes sociales et de résister aux nouvelles qui sont imposées aux communautés villageoises. Le travail de ce groupe entamé dans les années 80 a pu accompagner des changements dans la vie quotidienne des villages tout en faisant face à de nouveaux enjeux. Pour finir cette quatrième partie, nous souhaitons aborder les défis auxquels fait face le JS.

10.2 *Problématique actuelle du mouvement*

La modernisation des villages

Depuis la décolonisation, l'Inde a connu une série de bouleversements que certains résument comme étant relatifs à l'entrée du pays dans la modernité. Comme partout, celle-ci s'accompagne de changements souhaités par les populations. Dans les relations interhumaines par exemple, les membres du JS soulèvent avec ravissement le développement de relations amoureuses non dissimulées²⁰⁸.

Mais cette modernité comprend aussi le développement du capitalisme qui n'épargne pas les villages indiens. Une partie de cette modernisation des villages a été accompagnée par le JS et ces comités, notamment lorsqu'il s'agissait d'améliorer les services comme la santé, l'accès à l'eau ou l'électricité. Entre notre premier voyage et le dernier, nous avons pu voir l'électricité arriver dans certains villages et avec elle, la télévision.

La télévision et le Théâtre de l'opprimé

Dans les villages du Bengale-Occidental, lorsque qu'une équipe arrivait de nuit, les villageois les accueillaient avec des bougies permettant d'éclairer les comédiens. Les bougies ont été remplacées par des groupes électrogènes ou par des batteries permettant d'éclairer la scène.

²⁰⁷ A. OLIVETTI, C. POUTOT et J. MARION, *Muktadhara...*, *op. cit.* 64ème minute.

²⁰⁸ C'est ainsi que Satya m'a présenté de jeunes membres du JS qui avait des *boyfriends* ou des *girlfriends* ; phénomène inconcevable socialement 10 ans auparavant.

Avec l'arrivée de l'électricité, la lumière comme les haut-parleurs ont pu être branchés directement sur le réseau lorsque ceci était possible. Mais à côté du théâtre, une autre source de lumière et de son s'est implantée insidieusement dans les foyers.

La puissance transformatrice de la télévision est impressionnante. Même si cette analyse relève du lieu commun, il semble nécessaire de le rappeler. Son installation dans les villages transforme profondément les sociabilités quotidiennes. D'autant plus que cette télévision arrive reliée par satellite à une centaine de chaînes qui présentent toutes des programmes plus identiques les uns que les autres. Durant nos deux premiers séjours, nous avons observé qu'à l'entrée de bon nombre de villages, on trouvait une télévision dans une échoppe devant laquelle les hommes (et seulement les hommes) étaient installés. Le désir mimétique a joué à plein suite à l'installation des premiers postes dans les foyers, qui s'est presque généralisée quelques années plus tard.

En 2012, Satya ironisait d'ailleurs sur ce phénomène : « Dans quelques années, les villageois ne viendront plus voir les spectacles du Jana Sanskriti, ils seront tous devant la télévision ! Même dans mon village ! »²⁰⁹ L'année suivante, ce sentiment se précise. En fin de journée jusqu'à 21 h, la télévision passe des séries qu'il qualifie de « soupes ». Ces séries ont réussi à captiver un auditoire (particulièrement féminin) qui ne vient voir les représentations qu'avant ou une fois que les séries sont terminées.

En 2013, lorsque nous abordions ce point, Satya semblait réellement inquiet. Même s'il voyait les bons côtés de l'arrivée de l'électricité dans son village, il ne pouvait qu'observer l'aspect désastreux de l'implantation de la télévision pour les relations au sein de celui-ci. Cet aspect a évidemment des répercussions sur l'activité du JS que ce soit pour les théâtres forum comme pour l'engagement dans les comités. La télévision complexifie énormément le travail du Jana Sanskriti qui se trouve maintenant en concurrence avec un *médium* culturel de masse.

Au sein du JS, Sanjoy affirme que ce point est en réflexion et que le JS cherche actuellement comment lutter contre ce phénomène. Une des premières réponses apportées a été de commencer à former de jeunes vidéastes dans les villages. Cette initiative n'est pas directement une lutte contre la télévision, puisqu'elle vise dans un premier temps à ce que le JS puisse

²⁰⁹ Carnet de terrain : 2012

produire lui-même une documentation filmique²¹⁰ (qui ne trouve évidemment pas sa place dans la télévision indienne²¹¹). Mais dans cette « guerre culturelle »²¹², le JS ne se bat pas à armes égales, car la réification télévisuelle produit des affects de joie qui nuisent à l'action du JS dont le but est de donner à la vie un sens qui ne se définit pas par une somme de plaisirs et de satisfactions, individuels ou collectifs, le plus souvent éphémères.

Comme le remarque Sally Steindorf²¹³, les émissions indiennes présentent principalement des familles de classes moyennes et supérieures dans un environnement urbain. Elles ont pour impact de développer le désir de consommation. L'arrivée de cette société de consommation n'est pas une mince affaire. Elle transforme littéralement l'imaginaire et les désirs des villageois.

L'injonction à de nouveaux désirs

Sanjoy reconnaît que le JS a du mal à percevoir l'ampleur de ce mouvement qui n'en finit pas d'offrir de nouveaux spectacles. « Le désir de consommation comme la culture mercantile pénètrent très rapidement le cœur des marges. Cela rend les gens très centrés sur eux-mêmes. »²¹⁴ Ce désir prend par exemple forme dans le réel lorsque les travailleurs saisonniers sont de retour. Quand les villageois partent du Bengale pour aller dans l'ouest de l'Inde à Suarte ou dans le Gujarat pour effectuer des travaux agricoles, ils partent en général pour trois mois. Lorsqu'ils rentrent dans leur village, une grande partie de leur salaire pour ne pas dire la totalité

²¹⁰ Cette jeune équipe a commencé à être formée lors de mon premier séjour. Au bout de trois ans, nombreux sont les problèmes qui entravent le bon développement de ce projet. Plusieurs de ces jeunes doivent continuer à travailler dans leurs villages et n'investissent pas un temps assez important dans cette nouvelle activité. D'autre part, avec l'apprentissage de ce nouveau médium, certains d'entre eux développent de nouveaux désirs et envisagent une migration à Kolkata ou ailleurs pour « travailler dans le cinéma ». Effet pervers d'une formation proposant de nouveaux horizons qui enjoint à *l'appel de la ville*.

²¹¹ Ce point donnerait sans doute raison à Ivan Illich dans son débat avec Augusto Boal sur la télévision. Dans celui-ci, Illich critiquait de manière radicale l'outil télévision. À l'inverse, Boal soutenait que ce n'était pas l'outil télévision qui était mauvais, mais les compagnies qui en assuraient les productions et qu'il est possible de la subvertir de l'intérieur. Mais comment investir un médium qui possède une centaine de médias Louis CARTIER, « Le Théâtre de l'opprimé : stop! Ce n'est pas magique... Entretien avec Augusto Boal », *Jeu : Revue de théâtre*, 27, 1983, p. 28-37.

²¹² Purnima MANKEKAR, *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*, Duke University Press, 1999.

²¹³ Sally STEINDORF, « « Aujourd'hui, les villageois ne sont plus en retard sur leur temps. Aujourd'hui, on vend du Pepsi dans les villages »: Répercussions sur la collectivité rurale de l'Inde des émissions de télévision axées sur la vie urbaine », *Anthropologie et Sociétés*, 36-1-2, 2012, p. 31.

²¹⁴ «The desire de consumption the market culture, it is so speedily penetrating into the heart of the margin. That is making people self-centered» : conférence donnée par Sanjoy Ganguly à Lille, novembre 2013

est passée dans l'achat d'un téléphone portable dont le prix exorbitant dépasse parfois celui de leur maison.

La consommation qui s'est aujourd'hui emparée de notre société, affecte aussi le JS. Même si le JS voulait exister en dehors de cette société de consommation, il sait que ce n'est pas le cas. Les désirs de chacun et les besoins augmentent avec ce consumérisme de marché. Afin de tenir la cadence des désirs individuels, chacun cherche à se procurer de l'argent. Toutes ces choses qui soumettent les individus à la tentation.²¹⁵

Ces tentations correspondent à ce que Lordon nomme le *désir maître* (désir co-linéarisé sur celui du capitaliste). Dans le forum de *Shonar Meye*²¹⁶, l'intervention d'un des spect'acteurs l'illustre parfaitement

Mais maintenant, la situation a changé, maintenant les gens veulent de l'argent. Si ma fille est capable de ramener de l'argent, elle pourra prendre quelqu'un pour l'aider à la maison. Si elle a la sécurité financière, elle ne se sentira jamais torturée dans sa maison parce qu'elle aura de l'argent. Maintenant, les beaux-parents se fichent de ces choses-là, ils veulent juste de l'argent.

L'argent est fantasmé comme capable de résoudre tous les problèmes, même celui du patriarcat. Avec l'argent, la femme ne serait plus esclave du foyer et de son mari. Dans son intervention, ce jeune homme parle bien sûr en son nom, mais il aborde le changement quasi anthropologique qu'est en train de connaître la société rurale indienne. Les réactions du public qui suivirent cette intervention alternaient entre le rire (toujours difficile à interpréter) et les applaudissements semblant souligner une vérité que le spect'acteur venait de révéler. Difficile pour le JS de placer son action dans ce débat où l'argent (même imaginaire) semble être le remède de tous les maux. Pour Frédéric Lordon :

Tout le système du désir marchand (marketing, média, publicité, appareils de diffusion des normes de consommation) œuvre donc à la consolidation de la soumission des individus aux rapports centraux du capitalisme puisque le salariat apparaît comme solution au problème de la reproduction matérielle non seulement unique, mais d'autant plus attirante que le spectre des objets offert aux appétits d'acquisition s'élargit indéfiniment.²¹⁷

Le JS est parfaitement conscient de l'arrivée de ce système dans les villages, mais trouve difficilement les moyens de se mobiliser contre celui-ci. Confronté à ce que Sanjoy nomme le *collective self interest* (qui nous traduirons par *individualisme de masse*), le JS se retrouve impliqué dans des mobilisations militantes pour des avancées vers la création d'un salaire

²¹⁵ « Nonetheless, the consumerism that has gripped our society today, affects JS as well. Even if JS wants it to be the case, it cannot exist outside this consumerist society. People's desires and wants have increased in relation to this market consumerism. In order to keep pace with people's desires, people are chasing various sources of money. All kinds of temptation envelop people. » S. PAL, « The Market Works like a Hungry Shark »..., *op. cit.*

²¹⁶ Voir chap. *Les inégalités d'éducation*, page 271.

²¹⁷ F. LORDON, *Capitalisme, désir et servitude*..., *op. cit.*, p. 51.

minimum où chacun lutte à sa manière pour que sa propre paie augmente. Si cet *individualisme de masse* – qui, pour Sanjoy, s’est développé avec le désir de consommation – peut paraître « normal » vu de l’Occident, il semble représenter une nouveauté dans les villages du Bengale. Avec ces nouveaux désirs, la vie communautaire traditionnelle villageoise semble de plus en plus insupportable, surtout pour les jeunes qui, « la tête farcie d’imaginaire filmique et urbain sont [pourtant] la force motrice des branches dans les villages. »²¹⁸ Le problème est que la volonté de s’inscrire dans la société salariale reste largement incompatible avec la vie au village qui se trouve déstructurée par les migrations saisonnières²¹⁹. Si plusieurs générations opèrent ces migrations, elles ont un impact impressionnant sur l’imaginaire des plus jeunes (particulièrement chez les garçons qui conservent encore une plus grande liberté que les filles). Entre les premières générations des membres du JS et les plus jeunes ayant grandi avec la modernisation des villages et le développement de la société de consommation, nous assistons parfois à des incompréhensions profondes sur les aspirations de chacun.

Le Jana Sanskriti, une institution vieillissante

Lors de notre dernier séjour au Bengale, nous avons eu accès aux « albums souvenirs » du JS. Les visages des personnes présentes sur le centre ce jour-là étaient les mêmes que ceux qui figuraient sur les photos prises il y a vingt ans. À l’exception de trois ou quatre personnes, l’équipe de coordination n’a presque pas changé. Une partie de ces membres a plus de 60 ans. Les plus jeunes se sont enrôlés dans cette aventure à la fin des années 1990 et sont toujours ceux qui animent les comités HRP et qui jouent (avec des personnes plus jeunes) dans les TF. La question de la relève générationnelle se pose à différents titres. Elle concerne tout d’abord la question du leadership. En effet, si Sanjoy a joué un rôle central dans le développement du mouvement, c’est toujours lui qui en assure la direction. C’est aussi toujours lui qui assure les liens à l’extérieur du Bengale. Dans son texte qui clôt l’ouvrage collectif sur le JS, Raph Yarrow pose plusieurs questions sur le futur de l’organisation.

Les questions d’organisation qui se posent touchent des choses comme « qui est Jana Sanskriti quand il est en tournée ? » Et qui le « gère » quand il fonctionne comme un acteur

²¹⁸ Djallal G. HEUZÉ, « « Nous n’irons plus au village ». Le basculement des relations avec le monde rural dans une grande ville de l’Inde, l’exemple de Mumbai (Bombay) », *ethnographiques.org*, Numéro 28 - Changement, événement, rupture, 2014, <http://www.ethnographiques.org/2014/Heuze>.

²¹⁹ Dans beaucoup de cas, ce sont les hommes en âge de travailler qui partent pour une saison ou pour quelques années dans les grandes villes du pays ou à l’étranger. C’est ainsi que Dubaï est devenue une destination prisée pour les Bengalis qui y vont pour travailler dans le bâtiment.

national et international ? Jusqu'à présent, la réponse a été en grande partie « Sanjoy » et « Sanjoy et l'équipe de coordination ». Faut-il continuer comme ça ? Est-ce possible ? Quels seraient les gains et les pertes si cela devait changer ? Est-il temps pour les membres d'autres groupes locaux (par exemple celui de Delhi) de faire partie de tournées à l'étranger ? D'autres responsables ne devraient-ils pas être désignés à l'échelle locale et nationale ?²²⁰

Même si Yarrow ne pose pas ces questions en terme générationnel, elles prennent un caractère encore plus fondamental lorsque nous intégrons le fait que le JS est une institution vieillissante. Or à l'heure actuelle, le remplacement ou le renouvellement de l'équipe de coordination ne semble pas être amorcé. Quant à la place du JS dans le reste de l'Inde et à l'échelle internationale, il est certain que Sanjoy Ganguly, par la fonction charismatique²²¹ qu'il occupe, semble presque irremplaçable. D'autant plus que la plupart des autres membres ne possèdent pas un niveau d'anglais suffisant pour proposer des ateliers ou pour intervenir dans des universités anglaises ou américaines. Les membres du JS sont conscients de ces problèmes qui restent en grande partie non réglés. Cependant pour tenter d'y remédier, le JS a entamé différentes actions éducatives en organisant des formations artistiques pour les enfants dans les villages.

Mais comme nous l'avons vu, avec la modernisation des villages, les jeunes sont de plus en plus attirés par une vie autre que celle du village. Ils sont aussi de plus en plus attirés par les activités rémunérées et le JS n'a pas les finances pour professionnaliser l'intégralité de ces équipes.

Les finances

Les finances du JS restent un des points d'ombre de notre recherche. Nous n'avons pas intégralement compris comment fonctionnait l'organisation dans ce domaine. Cette incompréhension est entre autres due au fait que le groupe ne nous ait pas ouvert sa comptabilité²²². Or, la question financière est primordiale pour comprendre comment fonctionne

²²⁰ « The organisational issues have to do with things like “who is Jana Sanskriti when it's on tour?” and who “manages” it when it is operating as a national and international player” ? Up till now the answer has largely been “Sanjoy” and “Sanjoy and the core team”. Should it go on being that ? Can it ? What would be gained and lost if this were to change ? Is it time for members of other local groups (e.g. from Delhi) to be part of overseas tours ? Should other formal roles be designated locally and nationally ? » Ralph YARROW, « What next? Some questions to think about », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 174-183.

²²¹ Voir chap. Le rôle charismatique, page 333.

²²² Ce qui se comprend par ailleurs.

un groupe, quelle marge de liberté et d'autonomie possède-t-il, quel modèle de développement met-il en place ?

Ils dépendent des dons d'amis situés dans différentes parties du monde, de subventions d'organisations nationales et de subventions d'organismes tels que la Fondation MacArthur que ramènent certaines personnes de l'organisation. Durant les vingt-neuf dernières années, le JS a résisté et a fait de son mieux pour ne pas devenir une ONG prestataire de services, même si cela lui aurait donné une sécurité financière. Leur accent sur la lutte de représentation n'est pas un accident, mais une conviction et une vision.²²³

Ainsi débute l'ouvrage de Dia Da Costa avec une vision romantique du mode d'organisation autonome du JS. Nonobstant, Da Costa précise ensuite :

En 2001, ils ont cependant participé à un programme préscolaire qui pallie les négligences gouvernementales censées organiser l'éducation en milieu rural. Pour ce travail, ils ont été financés par Tata et ICICI Bank. Ainsi, alors qu'ils critiquent les charges agressives du capital forçant la dépossession des terres agricoles comme lors de la construction d'une usine automobile, le JS négocie également des liens pour amener des sources d'investissement dans les zones rurales. En d'autres termes, le JS ne peut pas être idéalisé comme une différence culturelle ou comme ayant une politique économique autonome juste parce que c'est une organisation de théâtre populaire militante constituée de villageois.²²⁴

Le JS tient à rester discret sur ces financements dont le mode d'obtention et les sources pourraient attenter à son rayonnement international et qui pourraient nuire à la collecte de dons. Les financements de TATA ont repris après 2011. Ces financements sont principalement utilisés pour le programme éducatif et dans une moindre mesure pour le théâtre. L'idée est qu'avec l'argent du programme éducatif, le JS parvienne à payer certains de ses membres pour assurer les enseignements artistiques (théâtre chant, danse, yoga) et les déplacements des membres lorsque cela est nécessaire. Durant, mon dernier séjour, plusieurs personnes nous ont expliqué que ceci permettait de ne pas influencer sur le travail théâtral puisque ce financement était fléché sur l'activité éducative des enfants. Le JS intervient dans 150 centres d'apprentissage pré-primaires. Ces interventions visent à proposer une éducation que les villageois et eux-mêmes considèrent comme importante, sans prendre en compte les critères académiques. Une partie de ces financements était utilisée pour les déplacements entre les villages et le centre du

²²³ « They rely on donations from friends situated all over the world, grants from domestic organizations, and grants from agencies such as MacArthur Foundation won by individuals within the organization. For the past 29 years, JS has done its best to resist becoming a service-providing NGO even though this would give them financial security. Their focus on representational struggle is not an accident, but a conviction and vision. » D. DA COSTA, *Development dramas...*, op. cit., p. 14.

²²⁴ « Thus, JS also negotiates the bind of procuring capital investment in rural areas while they critique the impositions of aggressive capital in cases where dispossession of agricultural land is enforced to procure capital for building a car factory. In other words, JS cannot be romanticised as cultural difference or political-economic autonomy just because it is grassroots theatre and activism by villagers. » *Ibid.*

JS. Or, le financement de TATA a pris fin en mars 2014 et le JS traverse actuellement une grave crise financière qui l’oblige à restreindre ces actions hors théâtre.

Un autre partenariat existe depuis 2010 avec l’ONG nommée CRY²²⁵ qui aide au financement des représentations sur l’ICDS et sur le trafic d’enfants. Ce partenariat laisse entrevoir une orientation vers l’action sociale dans le sens où les alliances ne se font plus simplement avec des mouvements sociaux, mais avec des organisations capables de financer leur pratique : des commanditaires. D’une manière générale, l’argent sert à défrayer les membres de l’équipe de coordination qui travaillent à temps plein pour le JS, à défrayer les femmes jouant dans des équipes satellites, à payer l’entretien des locaux et à divers investissements en matériel et en formation pour des membres du JS. Pour une grande partie des autres personnes, souvent des paysans, c’est une activité secondaire et militante²²⁶.

D’autre part, le JS est une institution qui met un point d’honneur à observer une solidarité entre ses membres. Sima parle d’ailleurs du JS comme d’une famille.

Si quelqu’un devient membre de Jana Sanskriti, toute sa famille fait partie du Jana Sanskriti. C’est pourquoi notre famille est très grande. C’est une très grande famille. Si vos parents sont atteints de la maladie – cela signifie que nos parents souffrent de la maladie.²²⁷

Au Bengale-Occidental, il n’existe pas de système de retraite ni de sécurité sociale et comme le JS est une institution vieillissante, cette solidarité est un poids difficile à assumer. Lorsque des membres rencontrent des problèmes de santé (principalement chez les jeunes ou les personnes âgées²²⁸) c’est souvent vers le JS qu’ils se tournent. Or, le JS n’a pas de fond d’urgence et n’est pas toujours armé humainement et financièrement pour répondre à cette demande.

Après presque 30 ans d’existences, les défis que doit relever le JS sont de plus en plus nombreux. La taille du groupe²²⁹, le vieillissement de celui-ci, les changements liés à la modernisation des villages, les changements de politiques sont autant de paramètres que le JS

²²⁵ <http://www.cry.org/about-cry/projects/Jana-Sanskriti.html>

²²⁶ Voir *Figure 36 : paysan en artiste activiste*, page 310.

²²⁷ “If someone becomes part of Jana Sanskriti, his or her whole family becomes part of Jana Sanskriti. That’s why our family is really large, a really big family. Your parents are suffering from illness – that means our parents are suffering from illness.” Interview réalisé par Robert Klement, novembre 2013.

²²⁸ À mon arrivée en 2013, une personne était alitée depuis trois mois au Girish Bhavan, car personne ne pouvait s’occuper d’elle au village pendant les récoltes. Ces prises en charge, auxquelles le JS a du mal à faire face, semblent se multiplier ces dernières années.

²²⁹ L’élargissement du mouvement a des répercussions sur les ambitions démocratiques basées sur le dialogue.

doit prendre en compte pour prolonger son action en conservant les valeurs qu'il défend depuis des années. Le JS ne peut pas ignorer les changements du contexte socioculturel indien. Contexte qui est de moins en moins propice à cette activité militante désintéressée. Les plus jeunes membres du JS commencent à parler de leur activité au sein du JS comme d'un travail. Non loin d'employer l'expression « tout travail mérite salaire », ils aimeraient pouvoir se professionnaliser et vivre de cette activité. Pour les plus anciens ayant grandi dans une société paysanne et dans un monde communiste où l'argent n'était pas un fétiche assez important pour devenir une valeur cardinale, ce comportement est des plus déroutants.

En grandissant et en s'étendant, l'activité du JS a bien entendu changé. Les thèmes abordés ont aussi évolué, passant d'une mise en scène de la vie sociale à des pièces présentant le système social en cherchant à informer sur celui-ci. Ce développement s'accompagne aussi d'un désir de reconnaissance par différentes instances. Reconnu à l'étranger par la communauté internationale du TO, le JS souffre néanmoins de l'absence de résonance de son travail au niveau national. Même à Kolkata, son travail reste souvent ignoré. La création de la pièce *Village Dream*, inspiré d'un conte africain – jouée dans un auditorium de Kolkata en présence de personnalités politiques et du spectacle – témoigne de cette envie de reconnaissance au-delà des limites que le groupe s'était historiquement données. Elle témoigne aussi d'un changement dans la relation que le JS (tout du moins d'une partie de l'équipe de coordination) souhaite instituer avec la communauté civique. Ce qui interroge sur l'avenir, sur l'orientation et sur la postérité²³⁰ de l'actuel mouvement.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette partie centrée sur le JS, nous avons commencé par revenir sur la genèse de ce mouvement en insistant sur le contexte politique du Bengale-Occidental, marqué par la présence au pouvoir de communistes, pour ensuite nous intéresser au parcours et au rôle singulier de Sanjoy Ganguly. Ces étapes nous ont permis de montrer comment le JS s'est réapproprié l'art traditionnel populaire en lui donnant une dimension politique forte spécialement avec la création de la pièce *Gayer Panchi*. Nous avons montré comment cette pièce avait interpellé plusieurs villageois qui, marqués par la différence faite par les autorités

²³⁰ À la question « que sera le JS dans 10 ans ? », Sanjoy précise qu'il sera, pour lui, temps de prendre sa retraite. Il rêve cependant de pouvoir étendre l'utilisation du TO à travers l'Inde et dans les pays frontaliers (Népal, Bangladesh, Pakistan, Afghanistan).

entre les citoyens et les populations, ont alors décidé de s'enrôler dans ce groupe. L'appropriation du TO a contribué à transformer une équipe théâtrale en groupe s'apparentant à un mouvement et dont nous avons dégagé la singularité en présentant son organisation, sa stratégie de multiplication et sa manière de prolonger l'activité théâtrale dans le quotidien.

Nous avons présenté les problématiques traitées par les JS en nous attardant sur certains TF, révélateurs de la pluralité de la pratique de ce groupe : *Shonar Meye*, *Sarbashiksha* et *Green revolution*. L'étude approfondie de *Shonar Meye* nous a permis d'établir des analogies avec les systèmes sacrificiels montrant que ce TF mettait en tension le caractère rituel et contre-rituel de ce qui était donné à voir. Nous nous sommes ensuite penchés sur les relations qui s'organisent autour de la représentation, en analysant cet échange propre au don cérémoniel, compris comme l'enchevêtrement de dons de répliques (comme réponse au défi lancé par le JS d'aller affronter l'opresseur), de dons réciproques (comme acte d'union et de confiance) et de dons solidaires (comme émergence d'une solidarité morale au sein d'une communauté). C'est à travers ce don cérémoniel que le JS construit une relation avec son public qui se prolonge bien au-delà de la représentation théâtrale. Ce prolongement se matérialise à travers la création des *Human Rights Protection Committees* dont une des actions a été rapportée dans ce chapitre. Nous avons donné l'exemple d'une action sur l'éducation et le programme ICDS qui nous amène à penser qu'une des plus grandes forces du JS est de mettre en partage l'expérience d'un nombre important de villages pour organiser des actions communes. Dans *Sarbashiksha* comme dans *Green revolution*, nous avons aussi soulevé le caractère pédagogique qui propose un contenu informatif que les villageois peuvent s'approprier.

Le JS qui centre son activité autour du TO se veut être une instance intermédiaire qu'une population peut s'approprier pour s'organiser et permettre de faire émerger des revendications.

Nous avons fini cette partie en mettant l'accent sur certaines problématiques actuelles de ce mouvement qui se heurte au vieillissement de ses équipes, à la modernisation néo-libérale (notamment à travers l'arrivée de la télévision) et à certaines difficultés qui ne sont pas sans rappeler ce que nous avons analysé en France (finances, salarisation...). C'est sur la comparaison avec la pratique française que nous allons maintenant nous pencher.

Quatrième partie : Analyse comparative. Ritualité et émancipation

*« On ne veut point croire qu'une
conjuración qui n'a point éclaté ait été
formée. » Jean-Baptiste Dubos*

¹ Jean-Baptiste DUBOS, *Histoire critique de l'établissement de la monarchie françoise dans les Gaules*, Francois Changuion, 1734, p. 53.

11 Analyse comparative

Au fil de ce parcours nous ayant menés de l'Amérique latine, à l'Inde en passant par la France, il nous faut étudier les aspects généraux, réguliers et récurrents qui se dégagent de l'utilisation du théâtre de l'opprimé.

Comme ailleurs dans le monde², le théâtre de l'opprimé a été adopté et adapté à l'espace dans lequel il se déployait. En France, c'est par la médiation d'Augusto Boal que la pratique s'est instituée. En Inde, c'est Sanjoy Ganguly qui a entamé le développement du TO en l'adaptant au théâtre qu'il pratiquait déjà.

11.1 *Une pratique incarnée par des individus devenant des personnalités*

Nous avons cherché à souligner, en nous appuyant sur Lucien Goldmann, que la création du TO devait énormément à Augusto Boal, mais qu'on ne pouvait pas omettre de mentionner toutes les influences externes et les personnes qui l'ont aidé à échauffer cette pratique. De la même manière, nous avons cherché à montrer que le JS ne se serait jamais développé de la sorte sans qu'une équipe se constitue. Cependant, il faut aussi reconnaître la centralité de ces *personnalités*³ dans le développement de la pratique en France et en Inde.

Dans l'itinéraire de ces deux individus, on retrouve le même caractère anémique dans leurs parcours et leur discours. Tous deux sont nés dans des familles de classe moyenne de grands centres urbains (d'anciennes villes coloniales). Tous deux ont été proches d'organisations politiques à tendance communiste. Tous deux ont ressenti le besoin de s'en distancier. Tous deux ont eu une attirance et ont ressenti la nécessité d'aller travailler hors de la ville. Tous deux se sont confrontés à des milieux qui possèdent d'autres modes de communication. Tous deux en ont retiré des enseignements pour alimenter leur pratique et créer de nouvelles formes de discours qui se sont exprimées dans leur création.

² Voir Figure 4, page 99.

³ Leurs noms sont devenus indissociables de leur pratique. Boal incarne l'image du théâtre de l'opprimé, Ganguly celle du JS.

Boal comme Ganguly amènent une forme nouvelle de communication là où elle n'est pas forcément attendue. Ils sont à la fois engagés et dégagés dans différents mondes sociaux. Dans son parcours, Boal a pu intervenir dans la même période auprès du mouvement des paysans sans terres au Brésil et à la Royal Shakespeare Company de Londres. Durant nos séjours, nous avons pu voir Sanjoy Ganguly dans les villages des 24 Parganas en lien avec des paysans et à Kolkata, discuter avec des personnalités et des responsables d'un tout autre milieu social.

Non pas que ces deux individus soient capables de feindre d'être inscrits dans tel ou tel milieu. Ils possèdent plutôt une capacité propre aux *personnalités anomiques*⁴, capables de transgresser l'ordre du discours en en produisant un nouveau. Mais pour qu'un tel discours puisse être émis et reconnu, il faut qu'en face de lui, ce discours trouve des receveurs. En cela, on peut relever le caractère, voire la qualité charismatique de ces deux individus.

Le rôle charismatique

Qu'est-ce qui nous permet de parler de charisme ?

La reconnaissance du charisme se fait dans des *contextes historiques particuliers* dans une rupture initiale avec le quotidien : « les individus s'arrachent au monde qu'ils connaissent dans la perspective de le changer, ou de contribuer à son changement. »⁵ Le déracinement qu'a connu Boal à travers l'exil, comme l'itinéraire de Ganguly quittant la ville pour les campagnes sont de l'ordre de l'arrachement. L'individu charismatique se distingue d'autres individus par le fait de posséder des qualités « extraordinaires ». Nous avons déjà évoqué ce « charme » qui caractérisait Boal en rappelant qu'il avait été auréolé du statut de « combattant de la liberté » suite à son emprisonnement par la dictature ; ce qui lui faisait dire : « avoir été torturé, ça nous donne un certain charme »⁶

Ce n'est pas la torture qui donne ce charme, c'est le fait d'avoir été victime de torture, d'en être sorti et de continuer à lutter ; d'être passé du statut de victime à celui d'opprimé. Nous sommes ici au cœur du charisme dans une de ses définitions étymologiques – *charis* – qui désigne le pouvoir de séduction d'un individu.

⁴ Jean DUVIGNAUD, *L'anomie: hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973.

⁵ Jean-Philippe HEURTIN, « L'autorité du présent. Essai de reconstruction du concept de charisme de fonction », *L'Année sociologique*, 64-1, 18 avril 2014, p. 123-169.

⁶ J. BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »..., *op. cit.*, p. 222.

Ces qualités extraordinaires sont encore plus flagrantes chez Sanjoy Ganguly : né brahmane, mais renonçant aux signes distinctifs tels que le cordon blanc brahmanique (porté en bandoulière) ainsi qu'à certains privilèges de sa caste (qui concernent notamment la pureté), il sacrifie ses origines de caste en défiant les règles du système pour pouvoir mieux entrer en relation avec les villageois. Il n'empêche que ces qualités brahmaniques restent quant à elles reconnues par les individus des villages, car d'un autre côté, il reste pleinement dans le rôle dévolu à son rang qui suppose depuis la réforme hindou bengali que le brahmane « doté de la connaissance et de la parole, les porte au peuple, lequel les reçoit et les reconnaît comme légitimes. »⁷. Même si Sanjoy s'extirpe de cette figure brahmanique, rien n'assure, au contraire, qu'il ne soit pas reçu comme un brahmane *extraordinaire*. Ce qui mène à la deuxième définition étymologique du charisme :

La *charis* peut également marquer le don et la faveur. De fait, elle prend parfois la signification concrète de « bienfait » et s'applique au service accordé à quelqu'un pour le réjouir et lui plaire. Or, dans les langues indo-européennes, don et contre-don ont étymologiquement partie liée. C'est pourquoi la *charis* en vint rapidement à désigner aussi le paiement en retour, le contre-don destiné à répondre à un premier bienfait.⁸

Ainsi la *charis* désigne aussi dans un sens plus abstrait la reconnaissance ou la gratitude liée aux bienfaits portés par l'individu charismatique. En Inde, bon nombre de membres du JS reconnaissent avoir une dette de gratitude envers Sanjoy Ganguly⁹. Weber voit dans la création de ce lien le développement d'une obéissance volontaire :

L'expression de « charisme » doit être comprise dans les analyses qui suivent comme une qualité extraquotidienne attachée à un homme (peu importe que cette qualification soit réelle, supposée ou prétendue). « Autorité charismatique » signifie donc : une domination (qu'elle soit plutôt externe ou plutôt interne) exercée sur des hommes, à laquelle les dominés se plient en vertu de la croyance en cette qualité attachée à cette personne en particulier.¹⁰

La domination dont parle Weber renvoie à l'idée d'une autorité personnelle qui est consentie par les personnes qui reconnaissent ce charisme. Peut-on s'autoriser à employer ce genre de concept pour parler de l'inventeur des techniques « du flic dans la tête » ? Et peut-on décrire celui qui, pour lutter contre les organisations qui cherchent à faire des individus des suiveurs

⁷ M.-J. ZINS, « Le puzzle identitaire communiste : le cas du Parti communiste indien (PCI) et du Parti communiste indien-marxiste (PCI-M) »..., *op. cit.*, p. 317.

⁸ Vincent AZOULAY, « Le charisme weberien à l'épreuve du monde grec : plaidoyer pour un ajustement réciproque », in Vanessa BERNADOUD, Félix BLANC, Raphaëlle LAIGNOUX et Francisco ROA BASTOS (éd.), *Que faire du charisme ? Retours sur une notion de Max Weber*, Rennes, PUR, 2014, p. 180.

⁹ « We cannot doubt that Sanjoyda has contributed endlessly to teaching us how to work and love. I am not saying this out of false pride. It is the truth. » R. DAS, « My Dream Palace, Will it Stay Together? »..., *op. cit.*, p. 56.

¹⁰ Max WEBER, *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 2006, p. 370.

aveugles (*blind followers*¹¹), critique les phénomènes de « gourouisations » ? À notre sens, oui. Car ils possèdent des dispositions propres au leader charismatique.

C'est tout d'abord une capacité de séduction qui s'exprime par une aptitude à captiver l'attention d'une assemblée (par des contes, des histoires, de l'humour, de l'esprit, une certaine spiritualité, un sentiment que ce sont des personnes qui sont là pour le bien). C'est ensuite une capacité de stratégie qui, cherchant à créer une « communauté émotionnelle », s'exprime en atelier comme dans les théâtres forum et même au-delà pour le JS¹². Dans cette recherche, ces personnages proposent une transformation¹³ personnelle et sociétale, ils offrent une rupture avec les échanges quotidiens.

Nous serions tentés de placer ces entrées en relation dans le régime¹⁴ de la *sollicitude*. Puisque d'un côté, elles représentent une « don-ation » où ces individus viennent apporter leurs savoirs en les mettant en application au service de leur interlocuteur et que de l'autre cette intervention répond aux besoins de ces interlocuteurs. Le but est bien ici de donner l'outil et sa philosophie pour que l'autre les reçoive et se les approprie pour se libérer. Ce don peut faire naître un rapport de dette qui instaure une réciprocité généreuse¹⁵. Nous sommes, semble-t-il, bien loin de la domination charismatique décrite par Weber. Mais comme le remarque Chanial, « le régime de la *sollicitude* endette, négativement, à mesure qu'il se rapproche du régime de la domination, soit lorsque le bienfait est accordé de telle sorte que le receveur ne puisse pas rendre. »¹⁶ Comment un don pourrait-il être domination ? Tout simplement lorsque les donataires ne peuvent pas rendre, lorsque la dette morale est devenue trop importante ou lorsque cette dette empêche de s'élever contre le donateur.

Nous ne sommes pas ici dans un rapport de disciples à prophète, mais sans forcément le vouloir, Boal comme Ganguly peuvent avoir créé des formes de « don-poison » qui font basculer la relation vers la domination et la dépendance par le charisme qu'ils dégagent. Le charisme doit être analysé dans une approche dynamique. Dans cette optique, Weber ajoute à l'analyse de la domination charismatique que la légitimité repose sur les bienfaits apportés

¹¹ S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, op. cit., p. 151.

¹² Voir chap. *Les Comités de protection des Droits humains* page 240

¹³ Dans les entretiens réalisés avec les praticiens français, à la question à quoi sert le théâtre de l'opprimé, la première génération formée par Boal répondait sans appel « à transformer la société ». Alors que la seconde réfléchit un certain temps avant de proposer une réponse cherchant à rendre compte précisément des potentialités du TO. Ce qui implique que la deuxième génération *croit* moins aux capacités transformatrices du TO.

¹⁴ En nous référant ici au régime idéaltypique des relations interhumaines échafaudé par Philippe Chanial : voir en annexes, page XXVII.

¹⁵ Voir chap. *Un rituel de dons cérémoniels*, page 297.

¹⁶ Philippe CHANIAL, *La sociologie comme philosophie politique, et réciproquement*, Paris, La Découverte, 2011, p. 259.

aux dominés ; et c'est pourquoi cette croyance risque de s'évanouir si les bienfaits commencent à faire défaut. Lorsque le CTO Paris est en crise dans les années 1990, certains membres du groupe s'interrogent sur l'autorité et la légitimité de Boal. Mais pour d'autres, accepter de remettre en cause la figure tutélaire a parfois été plus dur et a pu prendre plus de temps.

En sein du JS, l'autorité de Sanjoy est reconnue depuis presque trente ans laissant transparaître qu'une forme de *quotidianisation*¹⁷ s'est opérée, passant d'une nature révolutionnaire du charisme à un « charisme de fonction ».

Au lieu d'entraîner, conformément à la signification qui est la sienne à l'origine, *in statu nascendi*, des conséquences révolutionnaires par rapport à tout ce qui est traditionnel ou à tout ce qui se fonde sur un droit « légitime », le charisme produit alors l'effet exactement inverse, il devient la justification de « droits acquis ». C'est précisément quand il se met à remplir cette fonction étrangère à sa nature intrinsèque qu'il devient une composante du quotidien. Le besoin qu'il vient combler est en effet absolument universel.¹⁸

Weber analyse un retournement entre le moment où le charisme institue une relation et sa suite, lorsque la relation est instituée. Son analyse est sans doute trop radicale pour le cas qui nous préoccupe. Elle révèle cependant le basculement – que Weber semble concevoir comme inévitable – qui mène d'une fonction à l'autre de la diffusion et du partage d'une pratique émancipatrice à la direction d'un mouvement. En devenant *quotidienne*, la relation entre le public et la personne venue proposer une transformation et une libération va tendre vers un nouveau rapport hiérarchique. Rapport hiérarchique qui, dans le cas du JS, peut être remis en cause puisque le mouvement est organisé de manière démocratique. Mais qui voudrait destituer le fondateur du mouvement¹⁹ ?

Pour lever toute ambiguïté, nous tenons à préciser que Sanjoy Ganguly n'a rien d'un individu despotique et manipulateur ; au contraire. Julian Boal nous a rapporté une discussion avec une membre du JS qui concernait la place de Sanjoy en tant que leader. Celle-ci analysait que c'était un bon leader, car il savait suivre. Nos observations tendent à confirmer cet art de l'écoute et de la recherche du consensus au sein du mouvement. Il n'en demeure pas moins que la place qu'il occupe est imprenable.

¹⁷ Traduction plus juste que « routinisation » du concept de Veralltäglichsung : voir Vanessa BERNADO, Félix BLANC, Raphaëlle LAIGNOUX et Francisco ROA BASTOS (éd.), *Que faire du charisme ?...*, op. cit., p. 14.

¹⁸ Max WEBER, « La transformation du charisme et le charisme de fonction », *Revue française de science politique*, 63-3, 11 octobre 2013, p. 463-486.

¹⁹ La même question s'est posée (ou plutôt ne s'est pas posée) en 1995 au CTO Paris.

Ce rapport hiérarchique valait aussi lorsque Boal était encore présent en France ; rapport qui s'insinuait même au sein de la production. Sophie Courday, qui s'intéresse aux praticiens de théâtre de l'opprimé et à leur capacité à remettre les moyens de production théâtrale aux opprimés, constate à juste titre la chose suivante :

Les liens forts entretenus par Boal avec les praticiens français – qu'il a personnellement formés pour une partie d'entre eux –, mais aussi avec le milieu universitaire semblent avoir engendré une forme d'autorité intellectuelle, avec l'effet d'intimidation que cela suppose, limitant du même coup la production théorique sur le sujet par toute autre personne.²⁰

En effet, la production écrite des praticiens eux-mêmes reste très faible. Les personnes ayant le plus écrit sont parmi les premiers à avoir quitté le CTO Paris. À l'inverse, les compagnons de route français de Boal n'ont presque rien écrit, tout du moins, rien publié. Bien que ces personnes soient éclairées et éclairantes, libres et libérées, qu'elles aient toutes développé de nouveaux modes de travail théâtral, aient vécu des expériences singulières qui devraient être partagées, elles n'ont pas cherché à écrire sur leurs pratiques²¹. Ce phénomène est à corréler à l'acte de subordination à l'autorité charismatique ayant instauré un rapport hiérarchique.

Que fait le charisme ?

Un point reste tout de même à éclaircir. Si nous effectuons ici un rapprochement entre nos deux terrains et les deux personnes qui y ont installé le TO, en soutenant que ces deux personnes sont charismatiques, cela laisse entendre que ce charisme a une importance dans la réussite de l'implantation de la pratique. Ce raisonnement pose deux problèmes. Il nous interroge tout d'abord sur la nécessité de posséder ce charisme pour implanter et faire perdurer cette pratique. Il interroge ensuite sur la nature même du charisme. Est-ce un don, une compétence, une qualité particulière d'un individu ? Est-ce quelque chose qu'il possède comme le génie, ou est-ce quelque chose qu'il reçoit ?

Pour notre part, nous ne pensons pas qu'il existe de charisme originel qu'un individu posséderait. Au contraire, si l'on regarde la trajectoire de Boal comme celle de Ganguly, on voit que ce charisme se construit durant leur itinéraire. Avant la rencontre avec Virgilio²², Boal ne devait pas captiver de la même manière. Lors de ses premières explorations dans les

²⁰ Sophie COURDAY, *Théâtre de l'opprimé : Le spectateur comme producteur*, Mémoire de Master 2 Recherche en études théâtrales, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2013, p. 10.

²¹ Quand j'aborde ce point avec certaines d'entre elles, la plupart ont comme des regrets de ne pas l'avoir fait. Personne n'osera dire ne pas avoir osé le faire. Ce sont le plus souvent les contraintes de temps qui sont mises en avant.

²² Voir chap. *Réflexion sur l'agit-prop*, page 46.

villages, Ganguly avait sans doute plus les caractéristiques de l'étrangeté que de l'extraordinaire. En revanche, on peut remarquer que ces deux individus ont tous deux cherché à aller à la rencontre de personnes aliénées par le système pour faire de la conscientisation. C'est, nous semble-t-il, au contact des opprimés que ce charisme a pu se développer.

Si l'on prend en compte les critiques que Bourdieu adresse à Weber consistant à comprendre l'individu charismatique moins comme un *homme extraordinaire* que comme l'homme des *situations extraordinaires*²³, on comprend mieux que c'est à la suite de situations particulières que ce charisme se développe. Cet individu commence à croire réellement dans son action lorsqu'il rencontre un groupe qui l'attend. Il n'y a pas de personnalité charismatique sans qu'un groupe projette sur elle ses attentes. C'est à cette condition qu'elle incarnera l'attente du groupe qui espère en elle.

Lorsque Boal arrive en France, dix ans après mai 68, le milieu de l'éducation populaire était en recherche de nouvelles méthodes. Plusieurs entretiens corroborent cette idée où des praticiens avant de découvrir le théâtre de l'opprimé s'interrogeaient sur le sens de leur pratique, tant dans le milieu artistique que dans le secteur social (c'est d'ailleurs une des forces de Boal d'avoir fait côtoyer ces deux mondes). Par exemple, Serge Saccon et Jean-Pierre Pichon qui travaillent dans le secteur psychiatrique partent se former au TO, au moment où ils réfléchissent sur l'antipsychiatrie, car ils y voient l'outil qui pouvait combler le vide laissé par la critique qu'ils étaient en train d'opérer. Plusieurs autres praticiens racontent leur rencontre avec le TO et avec Boal comme une révélation qu'ils attendaient. De la même manière, mais sous une autre forme, Sanjoy arrive dans les villages au moment où le parti communiste et les maîtres d'école inféodés au parti commencent à perdre la confiance des villageois²⁴.

En cela, on peut comprendre le charisme et son apparition comme un phénomène associé à des moments de doute ou de crise, comme une sorte de « charisme situationnel »²⁵. Dans cette optique nous serions tentés de dire que l'implantation de la pratique du TO ne se fait pas grâce au charisme d'un individu, mais que c'est le travail collectif des personnes qui vont prendre

²³ « L'aptitude à formuler et à nommer ce que les systèmes symboliques en vigueur rejettent dans l'informulé ou l'innommable et à déplacer ainsi la frontière du pensé et de l'impensé, du possible et de l'impossible, du pensable et de l'impensable, aptitude qui est corrélative d'une haute naissance associée à une position de porte-à-faux dans la structure du champ religieux et dans la structure des rapports de classe, constitue le capital initial qui permet au prophète d'exercer une action mobilisatrice sur une fraction suffisamment puissante des laïcs en symbolisant par son discours et sa conduite extraordinaires ce que les systèmes symboliques ordinaires sont structurellement incapables d'exprimer, et en particulier les situations extraordinaires. » Pierre BOURDIEU, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, 12-3, 1971, p. 295-334.

²⁴ Voir chap. *L'engagement hors du parti*, page 197.

²⁵ Michel DOBRY, *Sociologie des crises politiques la dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses de Science Po, 2009, p. 254-255.

part à cette installation qui font que la situation construit un individu charismatique. Cette attente du groupe et sa participation alimentent un effet presque paradoxal où le groupe produit le pouvoir symbolique qui s'exercera sur lui. C'est alors que peut se déployer l'expérience du pouvoir charismatique qui concrétisera la puissance du groupe. Il ne faut pas voir ici une vile appropriation de la part de ces figures charismatiques, car le développement de ce charisme vise entre autres le déploiement d'un charisme de fonction²⁶. Lorsque Sanjoy communique à l'extérieur et dans une moindre mesure à l'intérieur du groupe, il faut bien noter qu'il parle toujours à la première personne du pluriel, au nom du groupe. Comme plusieurs membres de l'équipe de coordination, Renuka Das est parfaitement consciente de ce charisme de fonction. « Nous avons une réputation remarquable en Inde et à l'étranger, cela grâce à la contribution de Sanjoyda. »²⁷

Ce point crée une coalescence aussi étrange qu'intéressante. Les personnes que nous avons rencontrées lors des festivals Muktaadhara disent souvent venir pour voir ce qu'est le JS et pour rencontrer Sanjoy. De la même manière, lorsque Boal était encore vivant, plusieurs personnes sont parties se former au CTO Rio en pensant que l'atelier serait animé par Boal et sont rentrées déçues de ne l'avoir aperçu qu'une fois lors d'une courte intervention au milieu du stage. La formation n'en était vraisemblablement pas moins enrichissante, mais ce n'était pas la seule chose qu'elles étaient venues chercher. Sans doute souhaitaient-elles converser avec le créateur de la pratique. Il y a dans cette attitude une recherche de filiation qui est transmise par une communication symbolique dans la relation avec un charisme fondateur ou refondateur. Être formé à la pratique ne suffit pas tout le temps pour ceux qui cherchent, à travers le contact d'une figure charismatique, à approcher l'essence de la pratique.

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'après la mort de Boal – départ de la figure fondatrice qui annonce une crise dans la communauté –, plusieurs membres du réseau international ont laissé entendre à Sanjoy Ganguly qu'il avait une place à prendre dans le réseau pour proposer une refondation (comme continuité du discours fondateur) du théâtre de l'opprimé. Non pas que ce réseau ait besoin d'un chef, mais que le charisme personnel de Ganguly leur semblait offrir une légitimité pour pouvoir occuper un charisme de fonction au sein du réseau. Seulement, à la différence de Boal qui a assuré l'essaimage de la pratique à travers le monde

²⁶ Où le charisme personnel incarne celui d'une institution. Ganguly *est* le JS, Boal *est* le TO.

²⁷ « We have such a remarkable reputation within India and abroad, all of that is Sanjoyda's contribution » R. DAS, « My Dream Palace, Will it Stay Together? »..., *op. cit.*, p. 58.

en voyageant énormément²⁸, Ganguly a pour sa part institué cette pratique dans un lieu et veille à sa continuation.

En France après le départ de Boal, le charisme de fonction qu'il assurait a laissé un vide qui s'est soldé par un éclatement de l'équipe en plusieurs groupes. Or malgré cet éclatement la pratique du TO a perduré mais sous une forme plus parcellaire. Bien que la figure tutélaire de Boal reste présente dans les imaginaires, on constate cependant qu'une nouvelle implantation de la pratique peut se faire sans ce charisme de fonction. Néanmoins, sans abuser du concept de charisme, chaque personne qui a refondé un groupe possède une forte personnalité qui permet une reprise créative du discours fondateur du TO.

Entre Boal instituant la pratique en France et Ganguly l'instituant en Inde, on observe donc des homologues dans la manière d'avoir amené la pratique. Il reste maintenant à voir en quoi le contexte socioculturel joue sur la mise en forme de la pratique

Ce détour par les individus ayant institué le TO dans nos deux terrains, en nous appuyant sur le concept de charisme, nous semblait nécessaire pour entreprendre la comparaison de la pratique en France et au Bengale-Occidental. Il montre l'importance de la première médiation et son impact dans le développement de la pratique. Il nous permet aussi de soulever une première différence entre nos deux lieux. Au Bengale-Occidental, l'instigateur du TO en Inde est toujours présent ; en France, ce sont actuellement les héritiers de Boal qui représentent la pratique.

11.2 *Entre la France et le Bengale-Occidental*

En France, l'histoire de la pratique nous révèle une construction autour du CTO Paris qui s'est ensuite disloqué en une myriade de groupes. Ce point rend complexe la généralisation d'un discours sur la pratique française et ne simplifie pas la comparaison avec le JS qui est un groupe beaucoup plus homogène.

Avant de chercher les analogies entre nos deux terrains, commençons par lister les différences et les divergences. On pourrait dénombrer une multitude de dissemblances. Aussi nous nous concentrerons sur un certain nombre de points, révélateurs des différentes mises en forme

²⁸ Même si Ganguly passe plusieurs mois de l'année à l'étranger pour donner des ateliers et des conférences, le rôle qu'il a joué et qu'il joue encore au JS semble incompatible avec cette autre fonction.

faites par les praticiens. À savoir : les thématiques abordées, l'esthétique, les modes d'organisation, le développement et la manière de concevoir la multiplication, la continuité du travail après la scène, le public, l'idéologie politique, la spiritualité, la question pédagogique. Nous résumons ici ces différences sous forme de tableau.

Tableau 5 : Comparaison de la pratique en France et en Inde

	France	Inde
Esthétique	Style souvent épuré	Influence de l'art traditionnel et populaire.
Mode d'organisation	Groupes organisés en association ou en compagnie. Atomisation de la pratique compensée par l'émergence de réseaux.	Mouvement organisé autour du JS (ONG locale) Une fédération comprenant plusieurs groupes ou mouvements avec une prédominance du JS.
Développement	Formations puis essaimage	Multiplication et intégration au mouvement
Public	Très varié	Principalement paysan
Thématique	Oppression sexiste, de classe et raciste	Oppression sexiste et de classe
Continuité après les scènes	Rare et difficile à mettre en place.	Continuité dans les débats et actions animés par les HRPC
Idéologie politique	De la gauche radicale à un humanisme de gauche divers	Proche du marxisme et de l'humanisme
Spiritualité	Faible	Forte
Éducation	Influence des mouvements d'éducation populaire.	Influence de la pensée de Swami Vivekananda

L'esthétique

La première différence qui saute aux yeux lorsqu'on regarde une pièce française et une pièce indienne est l'esthétique. Alors que les pièces du JS sont imprégnées d'une esthétique propre à l'art traditionnel populaire, une grande partie des représentations françaises ont une esthétique épurée, à tendance naturaliste, et volontairement²⁹ pauvre. Ce point tend néanmoins à changer dans plusieurs groupes français. L'époque où une chaise était un matériau amplement suffisant pour habiller le rituel scénique semble s'éloigner. Il semble que l'esthétique épurée ait longtemps été utilisée par pudeur esthétique. Ceci est souvent lié au fait que, en France, plusieurs praticiens arrivent à la pratique du TO par le travail social ou le militantisme et que ce style correspondait sans doute mieux à leur vision de ce que devait être le théâtre. Or si l'esthétique épurée nécessite moins d'artéfacts et d'artifices, elle n'en est pas moins complexe à manier. Cette complexité est doublée par le fait que, dans cette esthétique, seuls le corps et le visage sont à même d'incarner les rituels et les masques³⁰ du théâtre. Et comme une grande partie des TF ne sont pas joués par des comédiens, mais par des personnes qui peuvent n'avoir participé qu'au stage ayant permis la construction du TF, ce type de mise en scène peut être déconcertant pour de nouveaux acteurs qui vont devoir se retrouver devant un public, presque seuls sur scène.

Nous n'avons que très peu abordé la question esthétique dans cette thèse. Elle n'en reste pas moins problématique en France où l'esthétique déployée par les praticiens ne contribue pas à mettre en avant le TO dans des milieux qui auraient pu contribuer à sa visibilité. Une praticienne connaissant le directeur de la revue *Cassandra* lui avait demandé pourquoi aucun article ne traitait du TO. Sa réponse fut semble-t-il on ne peut plus claire : « parce que ce n'est pas beau ! » Pour un certain nombre de praticiens, cette question esthétique passe de fait au second rang.

« Chacun a sa propre esthétique le plus important est de faire entendre la parole de l'opprimé, de mettre en avant ses objectifs, d'être crédible en tant qu'opprimeur. » « Pas de "chichis", cette esthétique ne doit pas trop rappeler celle du théâtre classique, car il faut permettre aux publics de se sentir à l'aise »³¹

²⁹ Si ce choix est volontaire, il ne s'opère pas toujours comme choix esthétique. Esthétique qui se trouve souvent déconsidérée.

³⁰ « Les rituels déterminent les masques : l'habit fait le moine ! Les hommes dans les mêmes tâches assurent le masque imposé par ces tâches ; les femmes agissent pareillement devant le même évènement, assument le masque déterminé par cet agissement. Le bourgeois, l'ouvrier, l'étudiant, l'acteur, n'importe quel spécialiste finit par assumer le masque de sa spécialité. » A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 89.

³¹ Réponses au questionnaire en ligne.

Alors qu'à l'inverse, les nouveaux acteurs du JS vont d'abord intégrer des chants et des danses, apprendre à manier les bâtons, être vêtus avec les costumes scéniques propres au JS ; tous ces objets et techniques vont permettre d'assurer la coupure avec le quotidien (tant pour les acteurs que pour les spectateurs).

Dialogues autour de l'esthétique

Durant le festival Muktaadhara de 2010, lors d'une discussion avec des membres du groupe ATG³², la question de la différence esthétique s'est posée en interrogeant l'utilisation de la culture traditionnelle populaire ainsi que de la mythologie. Le constat émergea qu'il était difficile de trouver un équivalent en Europe qui pourrait être utilisé dans leur spectacle. Comme si, en Europe, l'époque moderne avait dissout la culture traditionnelle et populaire en la renvoyant au rang de folklore. Difficile aussi de trouver des figures mythologiques ayant un signifiant assez important aux yeux du public.

Le groupe Les Fées Rosses, dont plusieurs des membres se sont formés au JS, a intégré ces questionnements dans sa pratique. On voit par exemple dans leurs spectacles le retour de masques sur scène, amplifiant le caractère de certains personnages et de ce qu'ils symbolisent. Une de leur performance se nomme *Lilith* – première créature féminine supposée avoir été tirée, du limon de la terre, à la manière d'Adam dont elle aurait été la première femme³³ – et s'appuie sur ce récit de la tradition juive pour interroger la question du genre³⁴. On retrouve ici l'utilisation et la réinterprétation de mythe comme lorsque le JS s'empare de la figure de Dourgā³⁵.

En France le retour sur la question esthétique est aussi lié au fait que le réseau français de praticiens n'évolue pas en vase clos. Plusieurs d'entre eux participent aux rassemblements internationaux qui peuvent influencer la pratique. En 2013, le groupe T'OP a invité Sanjoy et Sima Ganguly pour animer un stage centré sur l'esthétique qui a réuni des praticiens confirmés de plusieurs villes de France. Le but n'étant pas ici d'importer l'esthétique indienne, mais de réfléchir à partir de celle-ci pour en développer une en Occident.

³² ATG (Aktions Theatre Gruppe) est installé à Halle en Allemagne

³³ Vanessa ROUSSEAU, « Lilith : une androgynie oubliée », *Archives de sciences sociales des religions*, 123, juillet 2003, p. 61-75.

³⁴ « Dans l'esprit du Judaïsme, c'est Lilith qui fut d'abord donnée à Adam pour combler sa solitude et cette version n'est pas sans entraîner de lourdes conséquences symboliques sur les représentations possibles du genre féminin. » Vanessa ROUSSEAU, « Ève et Lilith », *Diogène*, 208-4, décembre 2004, p. 108-113.

³⁵ À la différence que l'utilisation du mythe de Lilith est une (re)découverte avant d'être une réinterprétation.

Une autre influence qui reste mineure comparée à d'autres pays d'Europe comme l'Allemagne est celle de l'esthétique brésilienne. En effet, si Boal a systématisé le TF en France, ce qu'il nomme *l'esthétique de l'opprimé* a été systématisée au Brésil durant les années qui précèdent sa mort. Claudia, qui travaille maintenant en France dans le groupe Pas à Passo, a contribué à la création de cette esthétique faisant beaucoup plus intervenir d'autres médiums de l'art (peinture, chant, percussion, danse...) ³⁶. Cette esthétique surtout utilisée en atelier a des répercussions inévitables sur le TF où beaucoup plus d'objets sont détournés de leur fonction première et où les autres médiums de l'art sont beaucoup plus présents.

Les lieux et espaces où le théâtre fait jour

Une autre des différences flagrantes, qui est un point connexe à l'esthétique, est le lieu où une séance de TF va se faire, le lieu qui va voir l'apparition d'un théâtre.



Figure 38 : Pièce sur le trafic d'enfants jouée devant une école

Si le JS s'installe au cœur du village (devant l'école, près du temple...) ou en périphérie de deux Paras ³⁷, en France, les représentations de TF se déroulent dans les MJC, dans des halls de mairie, dans des salles de classe, des salles des fêtes et parfois dans des salles de spectacle. Dans ces lieux, l'espace scénique ne peut trouver la même disposition. Il est parfois plus dur de pouvoir créer le rituel scénique qui assure la coupure avec le quotidien. Et même lorsqu'il

³⁶ En France, le cloisonnement des disciplines artistiques n'aide sans doute pas à opérer ce mélange aisément.

³⁷ Voir Figure 9 : Niveaux de divisions administratives page 185.

s'agit d'une salle de spectacle, la salle n'est que rarement propice pour une séance de TF. Si l'estrade est trop haute, elle oblige le public à se reculer. Parfois, il n'y a pas de marche pour monter sur scène en venant de la salle, ce qui impose pour les spect'acteurs qui veulent monter sur scène d'être très agiles ou de passer sur le côté lorsque ceci est possible. Tous ces petits détails peuvent altérer le déroulement d'une séance.

De la même manière lorsqu'un groupe intervient dans une école, il va souvent prendre la décision de réorganiser la salle, pour instaurer un petit bouleversement de l'espace afin que le public puisse se frayer un chemin imaginaire hors de cet établissement scolaire. Ces détails de mise en place n'inquiètent pas énormément les commanditaires qui pensent souvent que les praticiens sont habitués et vont trouver comment s'installer. Pour pallier à ce problème, des groupes comme T'OP annoncent directement leur besoin en espace afin d'éviter de se retrouver dans des situations où les problèmes de disposition prennent le pas sur le dispositif.

En Inde, la scène en rond, tout comme au théâtre Arena³⁸, offre une proximité avec le public particulièrement propice à l'exercice du TF. Cette proximité facilite énormément les interactions entre les deux espaces. Ce choix d'une scène en rond symbolisée par huit bâtons de bambou formant l'espace scénique permet une mobilité et une rapidité d'installation. Bien sûr, depuis les premières années, le dispositif s'est complexifié. La troupe arrive avec un *rickshaw* et une batterie pour brancher des haut-parleurs et de la lumière si la nuit tombe. Ces haut-parleurs permettent de prévenir les villageois de leur arrivée puis, durant le forum, de donner un micro à ceux qui montent sur scène et qui n'auraient pas une voix qui porte assez.

Nous n'avons jamais vu un tel dispositif s'installer en France où les groupes présentent leurs pièces en jouant de manière frontale. Mais peut-être a-t-il existé. De la même manière, nous n'avons jamais assisté à un forum en extérieur. Ce qui ne veut pas non plus dire que de telles représentations n'aient pu se produire. Mais la norme est plutôt d'organiser ces débats théâtralisés à l'intérieur de locaux. Évidemment, les conditions météorologiques ne sont pas à écarter pour expliquer ce phénomène. Il est plus simple de jouer en extérieur dans les South 24 Parganas qu'en Normandie. De la même manière qu'il est plus facile de jouer dehors à Marseille qu'à Lille. Mais les conditions météorologiques ne peuvent pas expliquer à elles seules cet ancrage scénique entre quatre murs.

Si des groupes ont osé s'aventurer en extérieur pour faire du théâtre invisible, pourquoi ne pas s'y installer pour du TF comme en Inde ? En France, la réglementation des espaces communs

³⁸ Voir chap. *Le Théâtre Arena 1955-1971* page 36.

est assurément plus stricte par le fait d'être plus légiférée. La police pourrait arriver et s'enquérir de savoir si le groupe a une autorisation pour jouer. Pour demander ce type d'autorisation, il faut être constitué en association et rédiger une note d'intention en cherchant à expliquer le pourquoi de la démarche, en édulcorant tout ce qui pourrait être assimilé à de la véhémence insurrectionnelle. Ce type de demande peut-être décourageante.

L'autre point est sans doute la conception du respect pour l'espace privé qui diffère totalement de celui qu'on trouve dans les villages indiens. Imaginons un groupe s'installant au cœur d'un quartier populaire, sur une petite place, installant son espace scénique, allumant des haut-parleurs et interpellant les habitants sur un des thèmes polémiques de ce quartier. Il suffit d'un voisin qui appelle la police pour mettre fin à l'expérience, ou dans le meilleur des cas pour interrompre la séance. Ces obstacles ne sont pas pour autant insurmontables. Le JS en a connu d'autres au moins équivalents dans les villages avec les membres du parti communiste hostiles à la troupe. Il y a peut-être une pudeur ou une peur de déranger les individus au pied de leur fenêtre³⁹. Toujours est-il que cette différence de lieu établit des rapports qui, sur divers points, vont influencer la relation avec le public. Au Bengale il n'est pas rare de voir quelqu'un se lever et revenir vingt minutes plus tard pour voir la fin du forum. En France, dans une salle, le public est beaucoup plus « captif ». Se lever pendant la représentation est presque un sacrilège⁴⁰.

Les publics

L'inclusion du public dans la représentation

Lorsque le public entre dans une salle, en France la plupart des groupes commencent une séance de TF par des jeux issus des techniques du TO. Ces jeux visent à *faire groupe* et assurent la transition du quotidien à un espace extraquotidien. En Inde, le JS réserve ces jeux au travail en atelier. Interrogé sur cette question, Sanjoy considère cette pratique comme infantilisante⁴¹. C'est pourquoi le JS commence toujours ces TF par des chants et la danse des bâtons. Les chants ne sont pas toujours les mêmes et dépendent de la pièce et du public. Dans les villages où cohabitent les communautés hindoue et musulmane, la chanson *Gramer*

³⁹ Doit-on y voir un respect pour la concurrence avec d'autres médias ? Comme nous l'avons vu, l'arrivée de la télévision dans les villages a un impact palpable sur la pratique du JS et sur le rapport que ces membres entretiennent avec les villageois. En France, la télévision a pris sa place dans les foyers il y a bien longtemps.

⁴⁰ On retrouve ici le caractère ritualisé de cet espace où le public est plongé dans le noir et acculé au silence que seul les acteurs ont le droit de briser.

⁴¹ Ce qui ne l'empêche pas de concevoir ces jeux de manière très sérieuse lorsqu'ils sont pratiqués en atelier. Jeux qu'il élève d'ailleurs au rang de *métaphores sociales*.

*Nowjuan Hindu Musolman*⁴² introduit souvent les représentations. En jouant ce chant l'équipe du JS place la représentation en dehors des conflits religieux qui peuvent exister dans le village pour que tous les villageois, quelle que soit leur confession, se sentent en droit de participer. Il y a ainsi la même visée : de *faire le groupe* qui va participer à la séance.

Si Sanjoy trouve mal venu le fait d'introduire un TF par des jeux – sentiment qu'il nous est arrivé de partager – il faut remarquer qu'en Occident, ils visent aussi à faire passer un message au public. Ce message n'est autre que « dans ce spectacle, tu ne seras pas passif ! »

Le rituel théâtral est bien institué en Europe et s'incorpore rapidement dans les institutions éducatives. Lors de la scolarité, les élèves sont amenés dans des théâtres pour découvrir des pièces (en général en lien avec le programme). Par la même occasion, on leur inculque les codes à respecter dans ce genre d'institution (se taire, rester assis, à quel moment applaudir, etc.). Les jeux visent donc à démechaniser cet habitus incorporé dès le plus jeune âge. La salle fermée, à l'abri des regards, est particulièrement propice pour ces jeux. En Inde comme les pièces sont jouées en extérieur, on peut comprendre qu'ils seraient plus durs à amener. L'appréhension d'y participer pourrait produire une fuite des spectateurs. De plus, peu de villageois ont fréquenté des salles de spectacle. Nul besoin donc de démechaniser les dispositions que portent les agents en matière de spectacle.

En France, le dispositif incluant des jeux s'explique aussi par le fait que le public qui assiste à une telle représentation ne se connaît pas forcément. Ainsi la pratique des jeux vise à créer du commun entre les spectateurs. Lorsqu'un TF est joué au sein d'une institution « fermée », le public ne représente pas un groupe déjà existant, même si en général, il se constitue d'un réseau d'interconnaissance. Alors qu'en Inde le public est un microcosme du village – quand il n'est pas le village lui-même – où chaque individu a un lien de parenté ou de voisinage avec les autres membres du public.

D'une manière générale, on pourrait voir le public indien comme beaucoup plus homogène que le public français, en ce qui concerne le mode de vie. Mais ce point est en partie un leurre dans le sens où le public indien est constitué d'hommes et de femmes, d'enfants, d'adultes et de personnes âgées, de femmes au foyer (travailleuses non rémunérées), de paysans, de pêcheurs, de vendeurs, d'instituteurs, de chauffeurs ou d'ouvriers... Si le JS a un public, il en existe plusieurs en France ; un seul groupe peut avoir une multitude de public. On peut en

⁴² Qui parle de l'âge d'or de l'Inde où les communautés hindoues et musulmanes cohabitaient pacifiquement en s'invitant mutuellement aux fêtes religieuses.

partie expliquer cette différence par la professionnalisation des groupes français qui doivent prospecter pour avoir une activité assurant une rémunération correcte. Ceci implique des spécialisations de groupe, qui vont s'orienter vers des publics constitués d'élèves, des jeunes en réinsertion, d'handicapés, de chômeurs, de femmes, de personnes atteintes du VIH, de syndicalistes, de sans-papiers... C'est ici un paradoxe qui fait que si de manière générale, le public du TO est beaucoup plus hétérogène qu'en Inde, il arrive parfois que le public d'un TF soit constitué de personnes ayant un style de vie très homogène. En Inde, le public est plus homogène en termes de modes de vie car il évolue au sein d'une même structure sociale, alors qu'en France, le public d'un TF sera très différent d'un autre TF. Cependant, chacun de ces publics aura un style de vie très homogène propre à un sous-ensemble de la société, à celui d'un même système institutionnel particulier.

Ces dissemblances peuvent aussi être vues comme une différence entre le rural et l'urbain, entre un théâtre en campagne et un théâtre en ville. Le public du JS est principalement composé d'individus issus de la paysannerie et du monde rural. En France, les liens avec ce monde restent minces. À notre connaissance, rares sont les compagnies qui travaillent avec le monde paysan⁴³. T'OP a travaillé avec la Confédération paysanne et NAJE avec un réseau d'AMAP et son producteur.

De l'autre côté, le JS intervient très peu en ville. Il peut s'y rendre pour y faire des représentations, mais ne travaille pas avec un public urbain. Exception faite de la pièce sur le trafic d'enfants qui trouve son origine dans un partenariat avec une association s'occupant de jeunes filles ayant été enrôlées dans des réseaux de prostitution. On peut aussi noter qu'au sein de la fédération indienne du TO, le Delhi Shramik Sanghthan travaille dans les *slums* de la Capitale indienne avec un public « néo-urbain ».

L'individu dans le public

Au-delà de ces différences que l'on pourrait qualifier de sociodémographiques, on trouve aussi des altérités plus profondes d'essence culturelle. Dans une interview donnée à la revue *Chimère*, Audrey Olivetti, avec qui nous avons réalisé le documentaire *Muktadhara*, déclare :

Les conditions mêmes de l'intervention sont très différentes. Les gens auxquels s'adresse Jana Sanskriti constituent un milieu très homogène, rural, vivant dans des modes de subjectivation et des conditions sociales, économiques et politiques tout autres que celles que nous connaissons ici. En décembre, nous avons passé plus de temps dans les villages.

⁴³ Il existe peut-être d'autres initiatives moins médiatisées qui ont pu m'échapper.

Il y a un effet de masse, qui joue en tant que tel. Toutes ces personnes sont d'abord réunies parce que c'est la fête du village : il n'y a pas d'autre choix possible que d'y être. C'est peut-être un peu caricatural, mais on ne peut pas passer cette question au second plan, elle fait partie du dispositif, c'est très directif, très autoritaire, avec un rapport de chefferie très marqué ; des milliers de personnes se déplacent sur un seul ordre. Après avoir été en quelque sorte éblouis par ces pratiques, cette organisation, sa stratégie d'implantation dans les villages et sa capacité à mobiliser, nous avons vraiment pris conscience de tout cet aspect. Mais le paradoxe réside précisément dans cette contradiction : c'est à l'intérieur de ce cadre autoritaire que peuvent aussi se développer de nouvelles subjectivités, se poser politiquement des questions « qui divisent » : le statut et les droits des femmes, l'alcoolisme...⁴⁴

Le format d'une interview nécessite de synthétiser des idées complexes dans des phrases courtes. Certaines des tournures seraient ici à préciser, mais le fond n'en est pas moins vrai. Olivetti conclut sur l'idée que « ce qui se joue là-bas, et de façon très spécifique, c'est le primat de la communauté sur l'individu. »

Difficile de comprendre sensiblement comment la communauté pourrait avoir le primat sur l'individu, surtout lorsqu'on a côtoyé ces individus, qui participent à une pratique qui laisse une place importante à la parole des individualités durant le forum. Difficile aussi de porter un tel jugement alors que nous n'avons passé que cinq mois dans cette société et plus particulièrement dans ce mouvement. Pourtant il faut bien reconnaître que les relations entre l'individu et la communauté s'organisent d'une autre manière que celle que nous connaissons en France. Ce dualisme entre individu et communauté nous renvoie inévitablement aux travaux de Louis Dumont, aux titres d'indianiste et de comparatiste.

Dans cet exercice comparatif, Dumont établit une différence entre l'idéologie⁴⁵ holiste qui valorise la totalité sociale pour lui subordonner l'individu, et l'idéologie individualiste qui va valoriser l'individu comme être indépendant et autonome. Ces deux idéologies renvoient au caractère hiérarchique du système d'un côté et égalitaire de l'autre. Dumont met en avant le caractère antithétique de ces idéologies aux principes si incompatibles et n'imagine pas qu'il puisse y avoir de compromis entre elles. Cette absence de compromis mène à une domination de l'une sur l'autre.

Si les cultures sont des manières d'être collectives, et si nos valeurs françaises et plus généralement modernes – liberté, égalité – sont individualistes, on aperçoit comment notre culture, universaliste en droit, ne peut qu'inférioriser ou sous-estimer les autres manières d'être collectives qu'elle rencontre.⁴⁶

⁴⁴ Audrey OLIVETTI et Marco CANDORE, « Muktheadhara », *Chimères*, N° 80-2, décembre 2013, p. 156-163.

⁴⁵ Entendue comme l'ensemble des idées et des valeurs communes dans une société.

⁴⁶ Louis DUMONT, « L'individu et les cultures », *Communications*, 43-1, 1986, p. 129-140.

Dans une optique quelque peu évolutionniste, Dumont soutient que les conflits qui opposent ces deux idéologies laissent place à une victoire de l'individualisme. On peut passer du holisme à l'individualisme en négligeant petit à petit la subordination à la totalité sociale, mais pour cet auteur, on ne peut pas faire le chemin inverse, même dans une optique utopique⁴⁷. Dumont révèle ainsi l'hégémonie de la civilisation moderne sur toute forme de culture et de tradition.

Cette différence établie par Dumont entre ces deux idéologies s'appuie fortement sur le modèle indien pour décrire le holisme d'une société hiérarchique. Sans doute, l'individu n'était pas et n'est toujours pas *la* valeur cardinale⁴⁸ de la société indienne. Mais les Indiens que nous avons rencontrés font partie d'un mouvement particulier qui organise ses activités au sein de comités de protection des droits humains⁴⁹, et qui mettent au cœur de leur revendication la place de l'individu. Le TO est d'ailleurs un outil très propice pour défendre cette idéologie puisqu'il met en son centre un individu opprimé par un système hiérarchique. Or dans ce système, les membres du JS ne veulent pas sacrifier la culture bengalie qui est d'ailleurs contenue en son sein. Ce conflit s'exprime par exemple sur des thématiques comme le mariage et les différences hommes/femmes. Si ces membres défendent l'égalité homme/femme, ils ne souhaitent pas détruire certains traits de leur culture qui entrent pourtant en contradiction avec cet idéal égalitaire.

Sur une île des Sundarbans où le JS est implanté, durant le festival Muktaadhara dont Audrey Olivetti parle plus haut, un groupe d'étrangers a proposé un forum sur les mariages mixtes. Cette représentation avait été construite dans les semaines précédentes à partir de l'histoire d'une Anglaise mariée à un Indien dont la famille refusait catégoriquement de voir la bru. Cette pièce jouée devant quatre mille personnes (la majorité de la population de l'île) produisit un effet très particulier pendant le forum. À la différence des autres représentations, seuls des jeunes ayant autour de 14 ans montèrent sur scène. Pour nous, Occidentaux, les interventions de ces enfants étaient magistrales⁵⁰. Elles développaient un argumentaire à la fois efficace et émouvant, rappelant l'amour qu'ils avaient pour la culture bengalie, l'énorme respect qu'ils

⁴⁷ Ce point ne s'appuie pas que sur des arguments par trop évolutionnistes. L'argumentaire de Dumont nous semble aussi analyser l'irrévocabilité du basculement d'un état à l'autre par le fait qu'une fois qu'une culture est pénétrée par le concept d'individu autonome, elle n'est plus en mesure d'accepter qu'un *nous* fasse taire le *moi*.

⁴⁸ Valeur cardinale qui dans nos sociétés s'applique particulièrement dans le registre économico-politique, où l'égalité se juxtapose au libéralisme.

⁴⁹ Voir chap. *Ce que font les comités*, page 243.

⁵⁰ Ces interventions m'étaient traduites de manière simultanée par Niladri, amoureux et grand connaisseur de la culture bengalie autant que de l'idéal d'égalité. Personne qui incarne parfaitement les formes d'hybridité culturelle dont parle Homi K. Bhabha, il n'est pas anodin que cette personne née en périphérie de Kolkata ait trouvé sa place au JS.

avaient pour leurs parents, le fait de vouloir vivre sur cette île qui les avait vues grandir, mais le fait de pouvoir se marier avec la personne de leur choix (et dans cette pièce, avec une personne étrangère). Ces jeunes n'étaient pas encore mariés, ils n'avaient pas encore eu à se plier à l'autorité de la tradition. Le JS leur offrait ici un espace pour exprimer ce refus devant toute la communauté (4000 personnes !). À la différence du TF qui avait été joué quelques heures auparavant, les applaudissements et les encouragements étaient très localisés dans le public. Ils se cantonnaient autour de nous et dans un autre îlot où des étrangers et des sympathisants du JS de Kolkata étaient présents. Les interventions de ces jeunes exprimaient cette orientation où le choix de l'individu prime. Mais ces interventions venaient par la même occasion défier l'autorité de la culture propre à cette communauté. Ces jeunes ne souhaitaient pas détruire leurs traditions, mais ils aspiraient à une certaine hybridation culturelle⁵¹. Hybridation qui produit néanmoins la désagrégation de cette culture. Mais lorsqu'on croit à l'autonomie de l'individu, comment défendre une culture qui s'y oppose ?

Chaque culture est à considérer en relation avec son environnement. Elle porte l'identité collective d'une population, trop souvent conçue en termes exclusivement politiques, et comme telle elle tend à persévérer dans son être, soit en dominant les autres soit en se défendant contre leur domination. Dans le processus sont produites des formes hybrides tissées, au plan des valeurs, d'individualisme et de holisme, qui sont aussi dangereuses qu'elles sont intenses.⁵²

C'est bien ce qui se joue dans les représentations du JS qui traitent de problématiques culturelles comme le mariage. C'est d'ailleurs sans doute un des points qui donne une efficience au TO, en Inde, comme espace de débat sur la transformation⁵³.

Nonobstant les différences culturelles, le rapport à la tradition, et les écarts sociodémographiques, le TO dans les deux endroits où nous l'avons étudié possède bien les mêmes objectifs de réduction des inégalités, des discriminations et des hiérarchies. Le milieu culturel indien, plus holiste, dans lequel évolue le public du JS produit un double effet qu'on retrouve plus difficilement en France. Le premier est, comme nous l'avons vu, une lutte qui s'opère contre le caractère hiérarchique de cette société (notamment la différence homme/femme). Le second effet est lié au fait que dans une société où la communauté conserve une plus grande importance, l'investissement du public qui se fait d'abord de manière individuelle, va aussi et beaucoup plus rapidement s'exprimer de manière collective.

⁵¹ Homi K BHABHA, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

⁵² L. DUMONT, « L'individu et les cultures »..., *op. cit.*

⁵³ Ou de résistance à la transformation moderne comme c'est le cas dans des pièces comme *Chas* (voir Chap. *Green revolution*, page 314) qui traite de la révolution verte et de l'utilisation des produits chimiques.

La communauté⁵⁴ n'a pas pour fonction d'anéantir l'individu comme entité morale, et c'est la raison pour laquelle le travail émancipateur peut s'effectuer en son sein. En revanche l'aspect coercitif nous indique surtout que la communauté a une existence dans chaque individualité et un poids considérable du point de vue des convenances et de la morale. Ainsi dans un comité HRP, on retrouve souvent les membres d'une même famille ou les travailleurs et travailleuses de la même exploitation. Ce qui a des répercussions dans l'après-théâtre. Ce point est central, car le TO ne cherche pas à développer des individualistes, mais des sujets autonomes⁵⁵ ; ce qui n'est pas sans poser de problème lorsqu'il s'institue dans une société fortement individualiste⁵⁶.

Thématiques et figures de l'oppression

En France comme en Inde

En France, nous avons pu observer que les principales figures traitées étaient les oppressions sexistes, classistes et racistes, avec en plus des figures stigmatisantes. Ces figures de l'oppression existent partout dans le monde à divers degrés en fonction des contextes. Cependant, en Inde, les thématiques abordées ne mettent pas en scène les mêmes figures de l'oppression.

Une moitié des pièces traite d'oppressions sexistes et l'autre d'oppressions classistes (hiérarchie politique, au travail, dans l'accès aux services). Dans une certaine mesure, la pièce *Haraner Sansar* qui traite de l'effet de l'addiction à l'alcool dans les villages peut être comprise comme abordant le stigmate de l'alcoolisme. Mais la pièce traite bien plus de la violence des contrebandiers s'attaquant aux plus précaires des paysans et de celle des maris battant femmes et enfants. En cela, les figures de l'oppression traitées sont plus directement

⁵⁴ Si le JS intervient dans des villages dont plusieurs caractéristiques nous mèneraient à en parler comme communauté (aspect coercitif, etc.), il faut remarquer que le JS ne souhaite pas être défini comme tel. Beaucoup d'anglo-saxons arrivent au JS et souhaitent en parler directement comme *community*. Les membres du JS ne se reconnaissent pas dans cette assimilation communautaire. Sima préfère d'ailleurs parler du JS comme une famille en raison des liens de solidarité qui s'y tissent.

⁵⁵ Nous y reviendrons dans le dernier chapitre : Voir *Un espace pour la désubordination et la subjectivisation*, page 437.

⁵⁶ Problème qui n'est pas nouveau pour le théâtre politique puisque Brecht dénonçait déjà le caractère néfaste de l'individualisme : « Aujourd'hui, où la "libre" individualité fait obstacle à un nouvel essor des forces productives, la technique de l'identification a perdu en art sa raison d'être. [...] Le point de vue individuel ne permet plus de comprendre les processus décisifs de notre temps, les individus ne peuvent influencer sur ceux-ci. Les avantages de la technique de l'identification disparaissent donc, sans que la ruine de l'identification entraîne la disparition de l'art. » B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre...*, op. cit., p. 241.

sexistes⁵⁷ et classites. On remarque donc que les oppressions racistes ne font pas partie des thématiques abordées. Est-ce pour autant que ce type d'oppression est absent au Bengale-occidental ? Cela serait pour le moins étonnant, surtout lorsqu'on sait que deux communautés religieuses coexistent et qu'une partie de la population est explicitement nommée « indigène » (personne des *Scheduled Tribes*). Interrogés sur ce point, plusieurs membres du JS ayant voyagé dans les pays occidentaux ne reconnaissent pas d'équivalent au racisme dans leur pays tel qu'il s'exprime chez les « *westerners* »⁵⁸.

Racialisation et castéisme

Plusieurs raisons peuvent expliquer ce fait. Tout d'abord, l'Inde a été un pays colonisé et la « question raciale » de même que les questions liées aux minorités ne se posent pas de la même manière. L'idéologie raciale trouve des racines dans les systèmes esclavagistes et colonisateurs. Peut-on dire pour autant que le racisme serait l'apanage des pays ayant eu un passé de colonisateur ou des pratiques esclavagistes ? Nous ne le pensons pas. En revanche, l'absence de la question raciste dans le débat public est liée au fait que la société indienne est structurée en castes.

Dans le champ sociologique, Weber fait partie des premiers auteurs à avoir opéré des rapprochements entre « race » et caste en rappelant néanmoins qu'il « faut se garder d'imaginer que l'ordre des castes est le produit d'une “psychologie des races” qui s'expliquerait par des tendances mystérieuses de “l'âme indienne”, inhérente à son “sang”. »⁵⁹ Weber rappelle que la seule différence des couches professionnelles (le lien avec la classe⁶⁰) ne suffit pas à elle seule à expliquer une division du social aussi radicale ; le facteur « ethnique » jouant un rôle dans cette hiérarchisation.

La race ou, plus exactement, la confrontation de peuples de différentes races en Inde, en l'occurrence – c'est là ce qui importe d'un point de vue sociologique – de races dont les différences sont manifestes dans leur type extérieur, a été d'une très grande importance pour le développement de l'ordre des castes.⁶¹

⁵⁷ Les oppressions sexistes à l'encontre des homosexuels, traitées par plusieurs groupes en France ne font pas partie des sujets abordés par le JS.

⁵⁸ Nom donné aux Occidentaux.

⁵⁹ Max WEBER, *Hindouisme et bouddhisme*, Paris, Flammarion, 2003, p. 233.

⁶⁰ C'est l'analyse et le rapprochement que vont privilégier des auteurs comme Godelier. Maurice GODELIER, *L'idéal et le matériel: pensée, économies, sociétés*, Paris, Fayard, 1984.

⁶¹ M. WEBER, *Hindouisme et bouddhisme...*, *op. cit.*, p. 234.

Dans une optique différente, Louis Dumont opère un rapprochement entre « race » et caste. Pour lui il existe un continuum entre les systèmes stratifiés de caste et la hiérarchisation raciste.

Le racisme répond, sous une forme nouvelle, à une fonction ancienne. Tout se passe comme s'il représentait, dans la société égalitaire, une résurgence de ce qui s'exprimait différemment, plus directement et naturellement, dans la société ancienne hiérarchique. Rendez la distinction illégitime, et vous avez la discrimination, supprimez les modes anciens de distinctions et vous avez l'idéologie raciste.⁶²

Cette citation sujette aux mésinterprétations a été vivement critiquée par le fait qu'elle laisse sous-entendre une apologie des systèmes hiérarchiques comme peuvent l'être des systèmes esclavagistes. Dans cette analyse, il nous semble important à retenir qu'il s'agit bien de deux systèmes de discrimination où l'un est visible dans une société qui ambitionne d'être égalitaire, alors que l'autre ne laisse apparaître que des différences où chacun serait égal devant l'inégalité du système hiérarchique. Les relations d'opposition entre différents sous-systèmes inégaux sont englobées dans ce système hiérarchique global. Ce système fonctionne et perdure tant que ces relations d'opposition sont comprises dans un rapport de complémentarité⁶³ plus que de contradiction.

Dans la même veine, Jules Naudet parle des sociodictées⁶⁴ pour décrire le cadre idéologique qui justifie ce système par l'acceptation d'un ordre social où il existe une différence de nature entre les dominés et les dominants : « il est possible de définir comme racisme toute idéologie qui décrète l'infériorité de certains groupes sociaux et la supériorité de certains autres. »⁶⁵ Plusieurs mouvements de *Dalits* (qui signifie opprimé), aussi appelés intouchables, ont tenté de faire reconnaître les discriminations de caste comme étant homologues aux discriminations racistes, en créant le terme de castéisme.

Le JS ne semble pas s'être approprié cette lutte contre le castéisme. D'ailleurs lorsqu'on interroge les membres du mouvement sur le système de caste, les réponses tendent plutôt à nous orienter sur le fait que cette question n'a pas à être posée au sein du JS car le JS ne veut pas différencier les individus selon la caste. Cette position idéaliste – car des rapports sociaux différenciés existent réellement selon le rang de chaque individu – est sans doute un héritage

⁶² Louis DUMONT, *Homo aequalis, Genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 21.

⁶³ Ce qui ne veut pas dire que les discriminations vécues par les groupes inférieurs ne sont pas ressenties comme telles.

⁶⁴ Naturalisation des dominants, par leur patrimoine (génétique ou foncier par exemple) qui permet d'entériner leur domination. Voir : Pierre BOURDIEU, *La noblesse d'État: grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 378.

⁶⁵ Christophe JAFFRELOT et Jules NAUDET, *Justifier l'ordre social*, Paris, PUF, 2013, p. 87-88.

des positions communistes où la « caste ne compte plus » par le fait qu'elle est pour eux largement assimilable au rapport de classe⁶⁶. Elle s'explique aussi par le fait que le JS est plutôt dans une recherche de pratiques unitaires⁶⁷ et que mettre la focale sur les différences entre castes jouerait en défaveur de cette unité. Si le nombre des brahmanes reste très faible au sein du JS, les membres de villages sont en revanche issus de diverses castes (*vaishya* ou *shudra* par exemple) ou sont nés hors-castes (*Dalits* ou indigènes), mais aussi de musulmans (ayant un système de castes parallèle). Au sein d'un même village, des différences de capital culturel, social et économique subsistent entre ces catégories⁶⁸ mais ne sont pas mises en avant, tout du moins au sein du JS. D'une certaine manière, la problématique des castes est abordée indirectement, en toile de fond, dans plusieurs pièces qui traitent du mariage ou dans celles sur l'accès aux services. Mais le castéisme n'est pas une conception sur laquelle le JS souhaite insister afin de conserver une unité dans le mouvement et de pouvoir faire jouer la solidarité entre différentes castes. Trop insister sur cette différence pourrait contribuer à réactiver des conflits interindividuels au niveau local. Cette question est d'autant plus sensible que la politique nationale de discrimination positive, principalement en direction des *Scheduled castes* et les *Scheduled tribes*, est souvent sujet à polémique pour les personnes de castes intermédiaires qui ne peuvent pas en bénéficier⁶⁹. Dans les villages la situation économique de certaines personnes nées hors castes ou dans des castes intermédiaires n'est pas forcément différente⁷⁰ ; ce qui amène les personnes de castes intermédiaires à se plaindre de ne pas avoir les mêmes avantages (plus en termes d'accès à l'éducation que d'accès à des postes réservés dans la fonction publique).

On voit donc que l'équivalent du racisme que serait le castéisme n'est pas abordé pour des raisons stratégiques unitaires. Cette orientation interroge néanmoins sur le fait d'invisibiliser les discriminations castéistes. En France, cette stratégie unitaire a aussi une longue histoire dans les mouvements sociaux, où les questions de racisme et de sexisme se sont retrouvées en position subalterne vis-à-vis de la lutte des classes. Cet état de fait contribue à expliquer une

⁶⁶ Voir : Raphaël GUTMANN, *Entre castes et classes : les communistes indiens face à la politisation des basses castes*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁶⁷ Cette pratique et cette recherche unitaire se ressentent même dans certains jeux et exercices utilisés en atelier.

⁶⁸ Hormis chez les plus jeunes, les interlocuteurs qui parlaient un peu anglais étaient en général des castes intermédiaires.

⁶⁹ « De nombreux auteurs montrent qu'aujourd'hui, en Inde, les discriminations à l'encontre de Dalits, accusés de profiter injustement du système des réservations, prennent de plus en plus fréquemment appui sur l'idée qu'il est nécessaire de préserver l'idéal méritocratique. » C. JAFFRELOT et J. NAUDET, *Justifier l'ordre social...*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁰ Ce point reste néanmoins complexe à appréhender à défaut d'avoir des données précises. Voir : Satish DESHPANDE, « Castes et inégalités sociales dans l'Inde contemporaine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 160-5, décembre 2005, p. 98-116.

relative spécialisation chez certains groupes français de TO, qui se consacrent à une figure de l'oppression en particulier afin que celle-ci ne soit pas subordonnée à d'autres. Comme nous l'avons vu, ces spécialisations ne sont jamais intégrales puisque l'oppression est souvent pensée et mise en scène à partir d'imbrications des rapports de domination.

Bien que le système de castes soit toujours pensé dans le sous-texte au sein du JS, on peut malgré tout se demander quelle serait la réaction du groupe si une frange de celui-ci rejoignait les mouvements *Dalits* et souhaitait mettre en scène des oppressions castéistes. Que deviendrait un mouvement qui a à sa tête un homme né brahmane ? Quel serait le devenir des volontés unitaires ? On voit ici toute la difficulté de penser l'intersectionnalité dans un mouvement de ce type qui promeut une stratégie unitaire. Stratégie qui semble avoir permis que l'action théâtrale se prolonge dans le réel après le théâtre.

La continuité après le théâtre

Dans la manière dont Boal conçoit sa pratique théâtrale, une pièce de théâtre ne se suffit pas en soi, elle doit appeler une continuité.

En vérité, une séance de théâtre de l'opprimé n'a pas de fin, parce que tout ce qui s'y passe doit se prolonger dans la vie. Le théâtre de l'opprimé se trouve à la frontière précise entre la fiction et la réalité : il faut dépasser cette limite. Si le spectacle débute dans la fiction, son objectif est de s'intégrer à la réalité, à la vie.⁷¹

Comment ce théâtre peut-il s'intégrer dans la vie réelle ? Au-delà d'une imprégnation personnelle, quelles peuvent être les continuités dans le social et y en a-t-il ?

Avec le JS, nous avons cherché à montrer comment ce théâtre générerait une matrice qui avait donné lieu à la création d'un mouvement organisé en comité, dont l'action dépasse amplement l'activité théâtrale. Rien d'équivalent en France où c'est plutôt l'absence ou la quasi-absence de travail dans la durée qui prédomine.

Ceci s'explique d'abord par le fait que les groupes français n'ont pas un seul, mais une multitude de publics. Ils ne peuvent dès lors se concentrer sur le développement de relations spécifiques avec l'un d'entre eux. D'un autre côté, on pourrait nous objecter que le JS n'a pas non plus un public unique puisqu'il joue dans une myriade de villages. Seulement le JS a

⁷¹ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 197.

réussi, notamment à travers le travail des comités, à mutualiser les expériences des TF, pour que les volontés de chacun soient mises en partage de manière plus large.

Une telle chose est-elle possible en France ? Est-ce possible de mutualiser les expériences théâtrales de syndicalistes, de sans-papiers, de militantes féministes, etc. ?

Comme nous l'avons vu durant un forum, les spect'acteurs peuvent se projeter dans la figure de l'opprimé de différentes manières⁷². En Inde, les interventions des spect'acteurs sont la plupart du temps des projections par *identification* et certaines fois par *solidarité*⁷³. En France, le panel des projections est plus varié, et la projection par *analogie* est beaucoup plus fréquente qu'en Inde. Ceci est dû au fait que les styles de vie sont plus différenciés dans les milieux urbains français que dans les villages du Bengale. Mutualiser des expériences d'individus qui s'identifient à un type d'oppression particulier est beaucoup plus évident que de mutualiser des expériences d'individus qui vivent des oppressions analogues. Mais, plus difficile ne veut pas dire infaisable.

Si l'on prend l'exemple de T'OP, l'un des objectifs de la compagnie est justement cette mutualisation, cette convergence des luttes. Lorsque T'OP travaille avec des sans-papiers, le groupe invite aussi d'autres publics – tel que des précaires en réinsertion – avec lesquels il travaille pour chercher à créer de possibles rapprochements, tout du moins pour permettre de conscientiser sur le fait que deux groupes peuvent vivre les mêmes oppressions. Dès la fin des années 80, on trouve cette volonté de la part de praticiens de développer la rencontre d'opprimés. Ce fut par exemple le cas durant les forums généraux en 1989.

Les Forums généraux 89

Pour l'équipe du CTO, le bicentenaire de la Révolution française fut un prétexte pour amorcer un travail dans des quartiers de plusieurs villes⁷⁴ de France. Dans ce projet, les échanges entre les individus de différents quartiers ont permis la rencontre et la mise en lien de personnes ayant des conditions d'existence assez similaires. Sur les 150 participants aux ateliers et au TF, l'énorme majorité avait entre 18 et 25 ans ; presque tous étaient des enfants d'immigrés

⁷² Voir chap. Les projections dans la représentation, page 170.

⁷³ Lorsqu'un homme remplace une femme dans une pièce sur les violences conjugales ou lorsqu'une femme remplace à un homme dans une pièce sur l'exploitation des paysans.

⁷⁴ Alès, Beauvais, Les Hauts de Garonne, Gennevilliers, Marseille, Reims, Orly, Chanteloup-les-Vignes, Mulhouse, Valence.

issus du Maghreb. Groupe qui, par ses origines sociales et culturelles, est particulièrement peu entendu dans l'espace public.

Tout au long de ce travail et particulièrement à la fin de cette expérience, les jeunes participants ont souhaité savoir quand et comment ils pourraient rencontrer « ceux qui décident », conscients que la prochaine étape devrait être la rencontre des institutions où s'opèrent les décisions. On peut voir ici la prémisse d'un espace public oppositionnel. Mais ce projet ne semble pas avoir donné de suite. Dans les années qui suivirent, certains de ces quartiers ont continué à faire venir les formateurs pour faire du TO. Mais la dynamique qui visait à mutualiser des expériences s'était arrêtée. La raison principale⁷⁵ est bien sûr l'absence de financement, qui est aussi liée à l'absence de lien assez fort avec les institutions locales. Institutions qui ont d'autant plus de mal à soutenir un projet qui ne se déroule pas directement dans leur périmètre de compétence et dans leur ville. Institutions qui sont en outre entrées dans l'idéologie du projet bloquant souvent les initiatives au moment de leur expérimentation sans chercher à promouvoir des tentatives d'institutionnalisation de ces dernières.

L'idéologie du projet

Encore aujourd'hui, beaucoup de projets cessent au bout d'un an en raison même de leur nature de projet. Projet qui a un début, mais qui doit avoir une fin ; projet qui sera évalué sur des critères d'efficacité, en faisant montre de résultats en fonction des objectifs fixés ; projet qui ne sera renouvelé qu'à condition d'être « innovant » et si les financements le permettent. Projet qui sera en concurrence avec toute une série d'autres projets. Ce fonctionnement a des répercussions inévitables sur les possibilités de continuité avec un public. D'une certaine manière, l'idéologie du projet est antinomique avec l'idée d'un travail dans la continuité. Plusieurs critiques dans le secteur du social ont soulevé le caractère profondément inefficace des projets de vie ou des projets éducatifs dont la durée dépasse rarement un ou deux ans (alors que de tels travaux s'étaient jadis sur 6 à 8 ans). Ce fonctionnement par projet est une des différences majeures entre la France et l'Inde. Boltanski et Chiappelo ont exposé les dispositifs de la construction par projet et ont analysé la manière dont celle-ci avait des conséquences sur la construction de la personnalité pour l'individu.

La succession des projets est conçue comme l'occasion de lui révéler à chaque étape un peu plus de son essence, de l'identité la plus profonde qui le constitue et le singularise (un peu

⁷⁵ Une raison est qu'en 1989, le CTO entre en crise pour savoir qui va prendre le pouvoir. Ce climat n'est évidemment pas favorable pour pérenniser des projets à l'échelle nationale qui nécessitent un travail d'équipe et de coordination des différents praticiens.

à la manière dont la succession des avant-gardes dans l'art était censée avoir pour mission de révéler progressivement l'essence de l'art). Mais cette quête de soi passe par une succession d'épreuves qui suppose en même temps la variation des identités adoptées selon les projets et le maintien d'une personnalité permanente permettant, au cours du déplacement dans les réseaux, la capitalisation des acquis.⁷⁶

Si Boltanski et Chiappelo voient cette construction à partir du champ du travail, il semble qu'aujourd'hui, cet esprit le déborde.

Ici, il y a plus de mal pour l'action. Malheureusement, je pense que c'est parce qu'on est dans une politique du projet, subventionné, etc. qui nous enferme dans quelque chose, où les gens sont contents d'avoir eu le spectacle. Puis chacun rentre chez soi et puis ça s'arrête. Et on a du mal à passer à l'action après. Alors que le théâtre forum n'est normalement qu'une étape pour essayer d'agir.⁷⁷

Marion rappelle que le forum n'est qu'une pierre dans l'édifice et que celui-ci doit s'accompagner d'autres actions. Pour ces personnes, l'engagement militant ne s'arrête pas à la pièce de théâtre. Mais Marion constate que la politique par projet ne s'arrête pas au fonctionnement institutionnel. Cette idéologie a selon elle été intériorisée par le public lui-même qui vient assister à un travail, vient y participer, mais s'arrête là ; comme si le fait d'avoir expérimenté une fois cette forme de théâtre suffisait. Ce point rejoint les analyses de Jean-Pierre Boutinet⁷⁸ qui constate l'incursion du projet dans toutes les instances de notre vie qu'il convient d'ordonner selon le principe du « *one shot* ». *Ainsi, la tentation est grande de simplement chercher à accumuler de nombreuses expériences singulières sans chercher à en approfondir une particulièrement en évitant le risque de répétition.*

Et même lorsqu'un public est demandeur de continuité, les suites possibles semblent se noyer dans les profondeurs bureaucratiques de la gestion de projet, où l'innovation est une exigence. Or, l'exigence d'innovation est souvent incompatible avec la prolongation d'un partenariat qui souhaite approfondir un travail déjà existant. Cette continuité existe néanmoins avec certains partenaires comme des centres sociaux ou certaines villes, mais ces quelques cas demeurent des exceptions.

Suite aux représentations de la pièce *Les impactés*, le groupe NAJE aurait aimé pouvoir prolonger le travail réalisé avec le comité d'entreprise de France Télécom⁷⁹. Ce souhait était, semble-t-il, partagé avec les syndicats ayant impulsé ce partenariat. Mais lors du bilan et de la demande de renouvellement par le petit groupe qui avait porté le projet, les autres membres

⁷⁶ L. BOLTANSKI et E. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme...*, op. cit., p. 562.

⁷⁷ Entretien réalisé par Étienne Valognes avec Marion, T'OP, 2011.

⁷⁸ Jean-Pierre BOUTINET, *Vers une société des agendas: une mutation de temporalités*, Paris, PUF, 2004.

⁷⁹ Voir chap. *Les impactés*, page 156.

du CE ont souhaité repositionner l'action du comité, préférant la distribution de bons et de chèques-vacances à ce type d'action culturelle. À cela, s'est ajoutée l'arrivée des élections pour le renouvellement du CE, entraînant des jeux syndicaux qui ont fait passer le partenariat avec NAJE au second plan. Même si un petit groupe au sein du CE a essayé de défendre la continuité du partenariat, les résistances étaient trop nombreuses. Devant le blocage du CE, NAJE a tenté de monter un projet avec une université parisienne et Le PAVÉ⁸⁰ qui n'a pas été retenu. Cet exemple révélateur des conditions dans lesquelles évolue le TO en France montre les obstacles que les groupes rencontrent pour instaurer un travail dans la continuité.

Il y a ainsi une réelle difficulté à pérenniser une relation avec un public et à établir une reconnaissance réciproque. Les liens restent toujours fragiles et tiennent en général à une personne présente dans un groupe ou dans une institution.

Moi, ce que j'aurais aimé, c'est un compagnonnage sur plusieurs d'années, où après ça, on aurait fait des ateliers, on aurait essayé des trucs. On aurait été un partenaire aux côtés du CE.⁸¹

Entre l'Inde et la France, la différence tient entre autres au fait que la nature de la relation diverge. Si en Inde, le JS instaure une relation qui consiste à *donner/rendre/redonner* (où le cycle du don n'est pas interrompu) en France, cette relation se limite souvent à *demander/donner/recevoir*. Un groupe donne un spectacle, le public intervient durant le forum (contre-don), mais l'échange s'arrête à ce moment. L'instauration d'une dette mutuelle peine à se créer.

La *dette gratitude* observée en Inde s'est développée suite à la fréquentation de plusieurs TF et par la présence du JS dans les luttes que mènent les villageois et les villageoises. Cette forme de dette existe en France, mais dans une dimension beaucoup moins importante. Nous avons par exemple vu des personnes venir intervenir dans différents TF de la compagnie NAJE, après avoir déjà participé à un atelier ou à d'autres TF sur d'autres thèmes ; ce qui laisse penser qu'une reconnaissance réciproque s'est instaurée. C'est aussi le cas de personnes sans-papiers ou des soutiens de ces derniers qui viennent participer à des représentations organisées par la compagnie T'OP. Mais dans beaucoup de cas, en France, un groupe vient faire une intervention, il propose un TF et après le forum, la relation est close. Cette quasi-absence de dette de gratitude produit aussi des effets sur le développement de la pratique.

⁸⁰ Coopérative d'éducation populaire : <http://www.scoplepave.org/>

⁸¹ Entretien avec Fabienne, NAJE, 2013.

Développement de la pratique

Lors de la création de la pratique en France comme en Inde, on peut observer une homologie structurale par le fait que le développement du TO soit organisé autour d'un centre (le CTO Paris et le Girish Bhavan de Badu). L'éclatement du centre français a profondément changé le modèle de développement, qui fait que les modèles de ces deux espaces n'ont plus grand chose en commun. Les différences existantes renvoient à la distinction faite par de Certeau entre stratégie et tactique⁸². La stratégie de multiplication mise en place en Inde est tout simplement intransposable en Europe où le développement de la pratique est plutôt lié à une tactique de multiplication. Le JS a une réelle volonté de s'implanter sur le territoire, de s'ancrer dans le paysage politique et dans le quotidien des villages. Cette stratégie s'appuie tant sur les équipes théâtrales⁸³ que sur les comités HRP. Elle permet d'engager une action sur le long terme. Cette dimension stratégique s'appuie sur une visibilité de l'action.

Vous devez créer un modèle qui, pour les autres, doit être attractif en tant que multiplicateurs. Si vous parlez de multiplication, vous devez trouver un secteur d'activité où les personnes sont très actives. À tout moment, n'importe qui peut y aller et voir votre travail. Ils peuvent y trouver l'inspiration. En tant que multiplicateur, vous êtes responsable de mettre en place un modèle, même si la zone d'intervention est petite, ça peut être un petit espace. Ces personnes que vous êtes en train d'approcher, ils doivent pouvoir constater que vous êtes en train de travailler et qu'il s'agit de votre travail.⁸⁴

La stratégie de multiplication du JS s'appuie sur l'ancrage dans des lieux, qui permet une « maîtrise des lieux par la vue ». Cette stratégie permet de « capitaliser des avantages acquis, de préparer des expansions futures et de se donner ainsi une indépendance par rapport à la variabilité des circonstances. »⁸⁵

En France, l'apparition de l'action est plus épisodique. La pratique survient temporairement dans des lieux institués comme l'école ou dans des centres sociaux... C'est en cela qu'elle relève plus de ce que de Certeau qualifie de tactique⁸⁶.

Elle n'a [...] pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des

⁸² M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien...*, op. cit.

⁸³ Voir Figure 23 : *Création et répartition des équipes du Jana Sanskriti*, page 235.

⁸⁴ "You have to create a model for other to be attractive as multipliers. If you are talking about multiply you have to find an operation area where your people are very active. Any time, any people can go there and see your work. They can feel inspiration. As a multiplier, you are responsible to set up a model, even operation area is small, it maybe a small area. But people you are approaching, they should come and see you are working there and it is your work." Discussion avec Sanjoy et le groupe Metoca, décembre 2012.

⁸⁵ M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien...*, op. cit., p. 60.

⁸⁶ « La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. » *Ibid.*

« occasions » et en dépend [...]. Ce non-lieu lui permet sans doute une mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant.⁸⁷

Ces manifestations peuvent se répéter ou se produire de manière plus éphémère. Lors de ces interventions, les groupes assez développés peuvent promouvoir les formations qu'ils organisent. Celles-ci sont souvent payantes et ouvertes à tout le monde et permettent aux compagnies de s'assurer des rémunérations. Ces formations n'instaurent que dans de très rares cas un lien fort entre les formateurs et les personnes formées. Cette recherche de liens forts n'est pas forcément un but pour les praticiens qui les organisent. Ces liens existent néanmoins à l'instar de la compagnie du Potimaron, formée par la compagnie NAJE, qui a conservé un lien de filiation fraternel avec cette dernière. Mais dans beaucoup de cas, les formations visent juste à ce que d'autres groupes s'approprient l'outil pour aller le propager en d'autres lieux, mais ne cherchent pas à conserver une filiation ni une reconnaissance réciproque.

On voit ici que les modèles de multiplication divergent. Pour reprendre l'allégorie de l'arbre⁸⁸ chère à Boal, l'un cherche à produire un essaimage de la pratique (c'est le modèle historique que Boal a insufflé), l'autre vise plus à se répandre à partir d'une même pousse. C'est le cas du JS qui souhaite garder une cohésion dans la pratique en s'organisant avec plusieurs équipes satellites qui gravitent autour d'une équipe de coordination. Ce modèle ne semble pas retenir l'attention des groupes français. Ces derniers gardent une méfiance face aux organisations trop verticales qui viendraient empiéter sur l'autonomie de chaque groupe.

D'autre part, comme nous l'avons vu, le public indien possède un mode de vie beaucoup plus homogène que les publics français. Ce point permet au JS d'adopter une stratégie de multiplication assez inédite⁸⁹ où différentes équipes théâtrales effectuent la même pièce à plusieurs reprises. Cette répétition des mêmes pièces par plusieurs équipes est presque impossible en France où il n'existe pas de groupes sociaux stables et homogènes de taille assez importante. Plusieurs praticiens découvrant le JS sont assez stupéfaits de cette stratégie. Certains critiquent même le manque de nouveauté dans les créations ou se demandent comment le public « accepte » de revoir plusieurs fois la même pièce. Que ce soit en Europe, en Amérique du Nord comme du Sud, les praticiens ont plutôt une tendance à développer de nouvelles créations pour chaque nouveau public⁹⁰. Si ce mode de développement laisse une marge de manœuvre plus ample au nouveau groupe formé, il change aussi le statut du

⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁸ Voir en annexes page II.

⁸⁹ Qui est sans doute aussi utilisée dans des pays d'Afrique comme le Mozambique par le GTO Maputo.

⁹⁰ Ce qui montre aussi une différence de conception de la forme que doit prendre la pratique. Ceci interroge sur le caractère rituel de celle-ci. Voir le chap. *Du rituel*, page 403.

formateur qui, dans le cadre de formations payantes, devient un professionnel de la technique plus qu'un multiplicateur⁹¹. Comme le remarque Ronald Matthijssen :

Il y a aussi une masse d'ex-praticiens qui ont appris le TO comme étudiant-e-s. C'est une masse dormante qui pourrait être réveillée. Comme Julie McCarthy me le disait une fois : « There must be thousands of students in the UK only who did the introductory course to TO. But there was never a stage 2. So they gave up. » J'estime que dans le monde entier, il doit y avoir plus de 50 000 personnes qui ont reçu une formation, mais qui n'ont pas continué. Ça semble beaucoup, mais il y a environ 50 experts qui font au moins 4 formations chaque année avec 15 personnes. L'industrie des formations a commencé il y a 20 ans. Alors $50 \times 60 \times 20 = 60\,000$. Et je sais qu'au Brésil, on en fait beaucoup plus. Combien de ces 60 000 sont des praticiens actifs aujourd'hui ?⁹²

Ronald est très critique à l'égard des formations aux TO qu'il qualifie « d'industries ». Dans un courrier adressé au réseau international des praticiens, il met en garde contre les risques de reproduction de mécanisme que le TO vise normalement à critiquer. « Chaque praticien a la responsabilité et l'obligation de se surveiller de près et d'évaluer si la concurrence n'empiète pas sur la collaboration. »⁹³ Le problème de la concurrence⁹⁴ dans les formations est un sujet épineux, qui est actuellement posé au sein du réseau français. Mais, il reste certain que la multiplication qui fait partie des objectifs de toute formation au TO est une ambition qui n'est parfois même plus annoncée.

Si le modèle de développement du JS n'est pas exportable tel quel, plusieurs groupes français s'y intéressent actuellement et réfléchissent comment celui-ci pourrait trouver une place en France. Une des réussites du JS est d'avoir insufflé le TO comme mode de communication dans les villages où il est implanté. Une telle chose est-elle possible en France où l'idéologie du projet est si présente⁹⁵ et où les modes de médiations proposés sont pléthores ?

Durant notre recherche, nous avons rencontré plusieurs interlocuteurs connaissant le TO, intéressés par ce qu'il incarne, intrigués par cette mise en lien du politique et de l'artistique. Mais la plupart de ces personnes n'osent pas pour autant se lancer dans une pratique impliquant le langage corporel. Si plusieurs groupes de TO français font un énorme travail pour faire reconnaître l'outil et montrer l'intérêt d'une telle pratique, les résistances à théâtraliser son vécu restent à notre avis très profondes, que ce soit dans des groupes déjà

⁹¹ Dans le sens où il enseigne une technique sans se soucier de ce que l'apprenant veut et va en faire.

⁹² Correspondance courriel avec Ronald Matthijssen, 14 décembre 2013.

⁹³ « Every practitioner has the responsibility and the obligation to watch herself closely and assess if competition doesn't take over from collaboration. » Ronald MATTHIJSEN, « Joker Fatigue - How Do We Stay Alive ? ».

⁹⁴ Il faut aussi noter que Sanjoy Ganguly participe au jeu concurrentiel des formations à une échelle internationale.

⁹⁵ Voir page 358.

organisés et militants ou dans des institutions. Ce dernier point interroge sur la place que cette pratique peut occuper dans l'espace social.

La place dans l'espace public et la société

Comme nous l'avons vu, le TO émerge en Amérique latine comme forme de théâtre qui ne trouve plus droit de cité dans un espace politique autoritaire et dictatorial. Cet antagonisme entre le théâtre et le politique nécessitait de transformer l'un pour chercher à transgresser l'autre. Par la suite, les problématiques seront différentes, car l'oppression se présente sous d'autres formes, notamment en Europe et même en Inde où le contexte n'est pas celui d'une dictature. Cependant, la pratique de Boal sera toujours centrée sur l'articulation du théâtre avec la politique. Pour lui, le but n'est plus de faire du théâtre politique, mais de faire du théâtre en tant que politique. Si cette expression résonne agréablement, évoquant la réconciliation et la synthèse de l'art et du politique, nous sommes en droit de nous demander s'il ne s'agit pas seulement d'un glissement sémantique.

Afin d'interroger le bien-fondé de cette assertion, il nous semble pertinent d'avoir recours à la distinction entre *la* politique et *le* politique, que l'on trouve dans les travaux de Claude Lefort. Pour lui, *la* politique est entendue comme l'ensemble des activités et des relations qui touchent à l'exercice du pouvoir. *Le* politique est constitutif du social : il n'y a pas de société humaine sans pouvoir (sans lieu où se réfléchissent les principes de sa mise en ordre). *Le* politique est aussi compris comme espace symbolique manifestant une sorte d'extériorité de la société où le pouvoir se donne ainsi une représentation. À partir de cet espace commun, elle peut réfléchir sur elle-même et sur sa mise en forme :

Il n'y a de politique que là où se manifeste une différence entre l'espace où les hommes [et les femmes] se reconnaissent les uns et les autres comme citoyens, se situant ensemble dans les horizons d'un monde commun, et la vie sociale proprement dite où ils font seulement l'épreuve de leur dépendance réciproque [...] ⁹⁶.

Mais comme nous avons pu le voir avec Fraser, Negt ou Chatterjee, il n'existe pas un seul grand espace commun où ce politique se manifeste, mais des espaces qui peuvent entrer en confrontation. C'est pourquoi il nous semble opportun distinguer *le* politique, en tant que dimension du pouvoir institué, et *la* politique, comme activité de mise en question de l'institution selon les visées de sa transformation.

⁹⁶ Claude LEFORT, *Essais sur le politique : XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986, p. 69.

Le politique renvoie à tout ce qui concerne, dans une société, l'existence d'un pouvoir central capable de définir explicitement les règles de ce qui est autorisé et de ce qui est défendu, et d'imposer le respect de ces règles : ses principes fondamentaux, ses conditions d'accès, son mode de gestion et d'exercice, les sanctions prévues contre sa transgression, les formes de sa transmission et de sa perpétuation. *La* politique, au contraire, est l'activité explicite et délibérée qui vise précisément la mise en question de ce pouvoir, en ne tranchant pas une fois pour toutes sur ce qui est juste absolument.⁹⁷

Pour exister, cette activité politique doit pouvoir s'instaurer dans une sphère particulière : un espace public. Sur le terrain français, nous avons vu que cette place oscillait entre espace public prolétarien et espace public bourgeois, entrant parfois dans une configuration oppositionnelle. Pour le JS, nous nous sommes plutôt appuyés sur la distinction faite par Chatterjee entre la *communauté civique* (au sens de société civile libérale) et la *société politique*⁹⁸, en montrant que le JS offrait un espace intermédiaire qui aide à l'organisation d'une population que le JS accompagne dans ses revendications. L'opposition faite par Chatterjee nous semble recouvrir celle d'Oskar Negt entre l'espace public bourgeois⁹⁹ et un espace public oppositionnel.

Société politique et espace public oppositionnel

Lorsque Negt reprend l'opposition bourgeoisie/prolétariat pour caractériser des formes d'espace public, on peut y voir une démarche autant conceptuelle que provocatrice qui vise à rappeler que l'histoire n'est pas finie et que des conflits continuent et continueront à émerger au sein de la société. Si cette opposition conceptuelle nous a aidés à comprendre comment se situaient les groupes de TO français dans l'espace public, on doit néanmoins s'interroger sur la pertinence et l'actualité des concepts de bourgeois et de prolétaire. Si nous étions dans une démarche purement ethnométhodologique, nous constaterions que ces termes ne sont plus usités par les acteurs et que ce vocabulaire se trouverait donc obsolète. Il faut donc interroger cette obsolescence et voir en quoi ces termes peuvent ou non être opératoires pour le sujet qui nous préoccupe.

Dans son ouvrage *Les nouveaux prolétaires*, après avoir retracé l'histoire du terme prolétaire, Sarah Abdelnour finit par les définir comme :

⁹⁷ N. POIRIER, « Espace public et émancipation chez Castoriadis »..., *op. cit.*

⁹⁸ Distinction qui s'appuie sur la différence faite entre *citoyens* et *populations* par la classe d'encadrement.

⁹⁹ « J'ai choisi de conserver la vieille idée de la société civile comme société bourgeoise, au sens de Hegel et de Marx, et de l'utiliser dans le contexte indien : il s'agit de l'arène existante d'institutions et pratiques concernant une part relativement petite de la population dont on peut identifier avec un tant soit peu de clarté la localisation sociale. » P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, *op. cit.*, p. 51.

les dominés de la société capitaliste, dont l'emploi et les protections qui l'accompagnent sont discontinus et incertains, ce qui entame leur situation matérielle ainsi que leur capacité à se projeter dans l'avenir, et cela tant au niveau professionnel que personnel.¹⁰⁰

On voit que cette définition déborde le champ du travail, mais reste néanmoins très centrée sur celui-ci. Si cette définition nous semble tout à fait pertinente, on voit qu'elle ne saurait recouvrir l'ensemble des problématiques traitées par les praticiens et les usagers du TO. Une partie des pièces de TF implique les rapports d'oppression qui sont en partie liés à l'oppression de classe, mais toutes ne se rapportent pas au travail et à ses marges. En cela, le terme d'espace public prolétarien n'est pas assez large pour correspondre à cette pratique et risque de l'enfermer dans un cadre trop restreint qui ne correspond pas à la réalité observée. De la même manière, l'expression d'espace public bourgeois, si elle est claire dans la conceptualisation de Negt, est difficilement opératoire sur notre terrain. Si le terme prolétaire trouve encore une utilité analytique, le concept de bourgeoisie n'offre sans doute pas les mêmes perspectives. Celui-ci est trop flou et son potentiel tant heuristique qu'analytique reste, pour notre part, trop limité. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains auteurs comme Alain Bihr préfèrent s'intéresser à la « classe d'encadrement »¹⁰¹. Même si Negt nous invite à comprendre ce concept d'espace public bourgeois dans une acception plus étendue qui ne se résume pas seulement aux rapports de classes, il nous semble que cette extension contribue à invisibiliser les autres rapports de domination (sexisme, racisme...) au profit d'une lecture englobante en terme de classe. Ce point nous incite à abandonner aussi le concept de bourgeois en conservant la matrice des rapports entre différents espaces publics que Negt a échafaudé. Cette matrice est d'ailleurs assez proche de ce que Chatterjee a analysé en opposant *citoyen* et *population*.

Contrairement au concept de citoyen, qui a une connotation éthique de participation à la souveraineté de l'État, celui de population met à la disposition des fonctionnaires de l'État un ensemble d'instruments manipulables permettant d'atteindre de larges portions des habitants d'un pays définis comme cibles de leurs « politiques » – en matière d'économie, d'administration, de justice et même de mobilisation politique.¹⁰²

Chez Chatterjee, les citoyens se retrouvent dans *la communauté civique* alors que la population qui revendique une place plus importante dans le social évolue dans la *société politique*. Chatterjee travaille à partir d'observations effectuées en Inde. Démographiquement, la société politique est immensément plus grande que la *communauté civique*. C'est d'ailleurs une des raisons qui fait qu'il en parle en termes de communauté. En France, parler de communauté civique n'aurait pas forcément de sens. La majorité des individus pourrait être catégorisée à

¹⁰⁰ Sarah ABDELNOUR, *Les Nouveaux prolétaires*, Paris, Textuel, 2012, p. 121.

¹⁰¹ Alain BIHR, *Entre bourgeoisie et prolétariat : l'encadrement capitaliste*, Paris, l'Harmattan, 1989.

¹⁰² P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 47.

la fois comme citoyens et comme population. En revanche, l'adjectif « civique », dans un sens proche de celui-ci que Chatterjee lui donne, nous semble pouvoir se substituer au concept de bourgeois dans la matrice de Negt. Ainsi, au risque de perdre le caractère percutant des concepts de Negt, nous proposons donc une reformulation de ses catégories, de manière à élargir le cadre qu'il propose (trop centré sur le travail et les rapports de production), mais en concevant l'idée de pôles qui se rencontrent dans un espace public oppositionnel. On peut dans cette optique différencier espace public **civique**¹⁰³, **propositionnel**¹⁰⁴ et **oppositionnel**. L'avantage de cette reformulation est qu'elle permet de décrire l'espace où le théâtre de l'opprimé peut intervenir, que ce soit en France ou en Inde.

L'espace public propositionnel

Avant d'être un espace où une lutte peut s'élaborer, le TF est un espace où émergent des propositions à travers les interventions de spect'acteurs. Comme le remarque Tomy Fisher, cet espace n'est pas en soi un espace de libération, mais propose une déstabilisation de l'espace relationnel dans lequel les identités politiques se sont configurées. C'est un espace qui vise à réfléchir aux orientations que le groupe peut prendre. Fisher parle de théâtre démocratique radical pour désigner les pratiques comme le TO :

Le théâtre démocratique radical ne peut pas « libérer » tout le monde, mais il peut déstabiliser les matrices d'une distribution politique donnée et dans une version particulière ce que cette politique a supprimé – en premier lieu, l'antagonisme et la dissidence, et d'autre part, les formes de l'action réciproque et l'identification empathique à partir de laquelle de nouvelles formes de socialité pourraient être fondées.¹⁰⁵

Comme nous l'avons vu, le travail en atelier (qui correspond à une première mise en forme de cet espace propositionnel) va aboutir à la création d'une pièce qui prendra selon la volonté des participants une forme plutôt offensive, défensive ou réflexive¹⁰⁶. L'intérêt du TF est ici d'ouvrir un espace dans lequel l'autorité d'un pouvoir spécifique est suspendue. Sa capacité

¹⁰³ En reprenant l'idée de la *communauté civique* de Chatterjee, qui rappelons-le, ne trahit pas non plus l'idée d'espace public bourgeois employé chez Habermas. Selon Fraser, « une traduction plus précise du terme serait "civil-bourgeois", l'allemand "bürgerlich" ayant une double connotation. » N. FRASER, « Repenser l'espace public »..., *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁴ Terme que nous empruntons à Samuel Holder en en changeant légèrement le sens. Car Holder en parle comme d'une émergence possible de l'espace public oppositionnel alors que nous y voyons plutôt la relation inverse. L'espace propositionnel peut permettre l'accès à un espace oppositionnel. Samuel HOLDER, « À la découverte d'Oskar Negt et du courant chaud de la théorie critique », *Carré rouge*, 41, 2009, p. 55-60.

¹⁰⁵ « Radical democratic theatre cannot "liberate" anyone but it can destabilize the matrices of a given political distribution and in particular release thereby what politics has suppressed – first, antagonism and dissent, and second, forms of reciprocal action and empathic identification on which new forms of sociality might be based. » Tony FISHER, « Radical Democratic Theatre », *Performance Research*, 16-4, décembre 2011, p. 15-26.

¹⁰⁶ Voir chap. *Formes idéales typiques de théâtralité*, page 165.

d'assujettissement réel devient fictive le temps de la représentation. Pour Fisher, cette suspension permet la création d'un « espace de parole » (*space of speech*) où l'on peut travailler la mise en accusation d'un pouvoir, son inculpation ou plus simplement une remise en question de celui-ci. Cela dépend pour nous en premier lieu de la forme de théâtralité que prend la pièce, car il serait faux de dire que ce travail est entièrement laissé aux spect'acteurs. Dans les représentations auxquelles nous avons assistées, que ce soit en Inde ou en France, le travail d'inculpation, voire d'accusation, d'un système ou d'un personnage est déjà présent dans l'anti-modèle. Le travail qui reste au public – à travers les propositions qui vont émerger dans le forum – est principalement la remise en question de ce pouvoir, la contestation de sa légitimité. Il faudra avant cela qu'il s'approprie cette accusation, en mettant en lien la violence représentée sur scène avec une violence qu'il considère comme réelle et illégitime. L'appropriation de cette accusation est inspirée par un désir vindicatif, qui résulte d'une volonté de révision de l'offense faite à l'opprimé¹⁰⁷.

Fondamentalement, le TO permet d'ouvrir ou de maintenir ouverts des espaces de possible qui possèdent la faculté d'énoncer des capacités. Dans une large mesure, ces espaces créent une *arène discursive parallèle*¹⁰⁸, comme nous avons pu le voir en Inde¹⁰⁹ et sous d'autres formes en France où des groupes se réunissent entre eux pour repenser leur identité et leur place dans la société. Dans la continuité de Fraser, nous réaffirmons que les espaces publics ne sont pas simplement des arènes où se forment l'opinion discursive, ils sont aussi des espaces où se (re)forment et s'expriment des identités sociales. Ce qui implique que l'espace public propositionnel ne se résume pas à la formulation de proposition (chose qui est déjà le propre de l'espace public civique), mais qu'il soit également le lieu où l'on peut s'autoriser et s'entraîner à faire des propositions. Car avant de pouvoir entrer dans l'arène publique civique et, le cas échéant, s'opposer par le discours, il faut se sentir autorisé à le faire. L'espace propositionnel au sens où nous l'entendons ne se définit donc pas seulement comme *arène discursive parallèle* où de nouvelles propositions peuvent s'exprimer et advenir. Il vise aussi à exercer des groupes d'individus afin de renforcer leur pouvoir de propositions afin de les mettre en avant, dans un autre temps, devant ou dans l'espace public civique. Ainsi, ce qui est pensé dans l'espace public propositionnel peut trouver deux sortes d'issues lorsque les idées, les affirmations, les propositions échangées laissent un commun se dessiner. Ces propositions peuvent tout d'abord entrer en conflit avec les principes présents dans l'espace public civique.

¹⁰⁷ Voir chap. *Logique vindicatoire et don de réplique*, page 301.

¹⁰⁸ N. FRASER, *Qu'est-ce que la justice sociale?...*, op. cit., p. 125.

¹⁰⁹ Voir chap. *Les autres centres : Mukta Mancha*, page 222.

C'est par exemple le cas pour les oppressions sexistes. On voit alors se créer cette troisième arène oppositionnelle dans laquelle les discours de l'espace public civique et propositionnel vont s'affronter. Cette arène oppositionnelle est moins un espace de délibération, qu'un espace de rapport de force. L'espace public oppositionnel peut par la suite se transformer en espace de délibération, mais il faut remarquer qu'il ne se construit pas comme tel. C'est justement l'absence de délibération et de possibles dissensus qui a nécessité sa création. C'est là une des principales vertus de TF qui, dans le cadre rituel dirigé par le joker, laisse les possibles dissensus s'exprimer grâce à la médiation de la scène. L'autre forme de débouché peut advenir suite à la création éphémère d'un espace public oppositionnel lorsque les dissensus avec l'arène civique commencent à être reconnus. Les volontés ayant émergé dans l'espace public propositionnel peuvent alors s'agréger dans l'espace public civique et s'intégrer dans le jeu de la représentation institutionnelle en cherchant à renouveler cet espace civique.

Le lieu et le public avec lequel les praticiens travaillent ont bien sûr une incidence sur le devenir des débats qui peuvent avoir lieu dans un TF. Pour illustrer ce passage de l'espace public propositionnel au civique nous prendrons l'exemple d'une représentation de TF sur les « incasables »¹¹⁰, créée à partir d'un travail en atelier qui réunissait des psychologues et des éducateurs de différentes institutions. Durant les ateliers de construction de ce TF, les professionnels firent le constat que ces enfants étaient les victimes de l'absence de coordination entre les établissements qui les accueillait. La pièce montrait donc un éducateur et une famille d'accueil qui cherchaient à défendre les intérêts d'un enfant auprès de leurs collaborateurs (collègues ou chefs) de différentes institutions. Le moment du forum vit beaucoup d'interventions d'assistante familiale¹¹¹. Au fil de celui-ci, le constat s'imposa : les familles d'accueil étaient tenues à l'écart des réunions où l'avenir de l'enfant qu'elles avaient en charge se décidait. Elles n'étaient tout simplement pas invitées. Dans les semaines qui suivirent, des familles d'accueil se réunirent pour réclamer leur intégration dans ces réunions. Plusieurs des institutions concernées ne trouvèrent pas d'arguments sérieux pour le leur refuser. Le constat que ces familles étaient exclues du suivi éducatif de l'enfant apparut dans le forum comme un fait totalement anormal. Il leur permit de trouver des arguments pour ensuite demander leur intégration dans ce suivi. On voit ici qu'un groupe marginalisé trouve

¹¹⁰ Nom donné par des psychologues aux enfants qu'on ne cesse de changer d'établissements (socio-éducatifs ou psychiatriques...) en raison de leur comportement.

¹¹¹ Activité mieux connue sous le nom de famille d'accueil, dont la fonction est d'accueillir à son domicile et dans sa famille des mineurs ou des jeunes majeurs âgés de 18 à 21 ans.

par l'intermédiaire de cet espace propositionnel, les moyens de s'intégrer à l'espace public civique, pour participer à des délibérations qui le concernent directement.

Cet exemple nous semble révélateur des capacités propositionnelles du TF, puisque cette représentation n'était pas focalisée sur la place des familles d'accueil dans le dispositif éducatif et social de l'enfant. Pourtant le forum mit à jour ce problème et fit émerger des propositions de changement. Ici, le moment oppositionnel entre les familles d'accueil et les équipes éducatives et de soin est de courte durée, notamment parce que ceux qui avaient marginalisé les familles d'accueil étaient présents dans la salle le jour du TF. Cet espace propositionnel matérialisé dans le TF peut glisser vers l'oppositionnel quand les personnages incarnant les oppresseurs ont leurs semblables dans la salle. Ces oppresseurs bien réels peuvent être des hommes dans une pièce sur les oppressions sexistes ; un manager, un directeur de structure dans une institution de réinsertion ; un préfet dans une représentation sur le travail dissimulé ; un employeur dans une pièce sur les politiques managériales ; un maire ou le chef du village lors d'une pièce critiquant la représentativité des gouvernants. C'est alors l'esquisse d'une conjuration qui se joue devant le pouvoir. Évidemment lorsque la pièce s'achève, la délicate esquisse peut s'éteindre plus rapidement qu'elle n'était apparue tout en laissant cependant des traces chez les protagonistes qui y ont pris part. Le passage dans l'oppositionnel peut aussi se faire après la représentation lorsque les choses proposées durant la pièce enjoignent un groupe d'individus à les mettre réellement en œuvre. En Inde, l'agrégation des pièces, le travail dans la durée et la taille des mouvements font que ces actions émergent avec une certaine envergure. L'instauration d'un espace public oppositionnel se fait dans le champ de l'éducation, de l'activité agricole, du politique institué. En France, ces actions dans l'après-théâtre restent plus modestes, mais, à l'échelle d'un groupe d'individus, dans des secteurs particuliers, ont une importance qui n'a rien de négligeable.

La création d'un espace public oppositionnel ou l'intégration dans l'espace public civique dépend toujours du public et du sujet traité. Il dépend autant du groupe qui amène et met en scène le problème traité, que des partenariats qu'il a passés avec des commanditaires. Le passage dans l'oppositionnel ou le civique n'a rien de systématique. Dans beaucoup de cas, le TF reste un espace public propositionnel. Ce genre de représentation ne laisse pas émerger de nouvelles perspectives collectives qui amèneraient à des interactions dans d'autres espaces publics. Ce qui n'empêche pas que le TF puisse avoir une importance pour les personnes qui y participent et être vécu comme une expérience singulièrement enrichissante. L'action de cet espace public propositionnel joue plus précisément sur l'identité, sur les dispositions de

l'habitus¹¹² et sur une réflexion sur les premières dimensions de la sujétion : où il faut sentir cette position de sujétion dans son corps pour être ensuite capable de la dire.¹¹³ Cet espace permet l'objectivation des mécanismes d'oppression et de formuler l'expression d'un mal au sein d'un groupe de pairs.

À travers ces positionnements dans les espaces publics, on trouve enfin des conceptions différentes voire antithétiques de la citoyenneté, entre ceux qui la considèrent comme « déjà-là », ceux qui la voit comme un idéal à réaliser ou ceux qui sont critiques à l'égard de mouvements « citoyens ». En dépit de ces orientations, une conception reste commune aux pratiques que nous avons observées qui renvoie à cette citation de Charles Péguy :

Une seule misère suffit à condamner une société. Il suffit qu'un seul homme soit tenu, ou sciemment laissé dans la misère pour que le pacte civique tout entier soit nul. Aussi longtemps qu'il y aura un homme dehors, la porte qui lui est fermée au nez forme une cité d'injustice et de haine.¹¹⁴

Les différents positionnements des praticiens et de leurs publics visent soit à améliorer ce pacte, soit à l'affronter pour en dénoncer l'hypocrisie. Ce point révèle le caractère profondément humaniste de la méthode (auquel peuvent venir s'ajouter d'autres courants idéologiques¹¹⁵). C'est la raison pour laquelle le TO prend régulièrement des distances avec l'espace public civique. Sa force et son rôle sont justement de pointer ses carences. Car chaque représentation met en son centre un personnage opprimé qui vient rappeler que le pacte civique dont parle Péguy est toujours non avenu. Les pièces rendent visibles le fait qu'il reste encore des individus sciemment rejetés ou discriminés de cet espace.

Cette dimension humaniste¹¹⁶ est souvent mise en avant par le JS, alors qu'en France, elle semble plutôt faire partie des choses allant de soi, qui n'ont plus besoin d'être énoncées, car

¹¹² Dans la préface de l'ouvrage de Bourdieu, John B. Thompson définit l'habitus comme désignant « un ensemble de dispositions qui porte les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. Les dispositions engendrent des pratiques, des perceptions et des comportements qui sont "réguliers" sans être consciemment coordonnés et régis par aucune "règle". Les dispositions qui constituent les habitus sont inculquées, structurées et durables ; elles sont également génératives et transposables. » In Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 24.

¹¹³ Voir Chap. *Un espace pour la désubordination et la subjectivisation*, page 437.

¹¹⁴ Charles PÉGUY et Robert BURAC, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 1023.

¹¹⁵ Dans le questionnaire en ligne, à la question « à quels courants politiques ou philosophies rattacheriez-vous le théâtre de l'opprimé ? », l'humanisme ressort clairement comme valeur partagée par les praticiens. On trouve ensuite plusieurs réponses marquant l'attachement au marxisme dans des acceptions divers : matérialiste, existentialiste, post-marxisme, proche du socialisme ou du communisme... D'autres réponses faisaient références à l'anarchisme, à l'écologie, au féminisme, au mouvement anti-globalisation ou libertaire. La référence à la démocratie était aussi prégnante ainsi que celle à l'éducation (Éducation populaire, pédagogie de l'opprimé).

¹¹⁶ Un travail reste à faire sur le lien entre l'humanisme et la notion d'opprimé dans ce théâtre. Je serais tenté de faire l'hypothèse que ce centrage sur l'opprimé – le fait que **un** ne soit pas la victime de **tous** – nous rapproche d'un humanisme chrétien, qui aurait bien entendu été médié par Paulo Freire et la théologie de la libération.

le fait d'énoncer cet humanisme ne présente plus d'intérêt pour le défendre. En Inde, l'énoncer revêt une autre importance pour exprimer une différence de positionnement par rapport à l'espace public civique. Mais il faut aussi voir que le JS met cette pensée humaniste en avant en la mettant en lien avec une pensée spirituelle propre au Bengale-Occidental.

La spiritualité

Absente de la pratique française, la spiritualité trouve une place particulière dans le JS. Pratiquant un théâtre politique, le JS n'en possède pas moins un ancrage spirituel bengali, où se mêlent les influences de Râmakrishna, de Girish Chandra Ghosh et de Swami Vivekananda. Ces figures font partie du patrimoine indien et bengali en particulier. On trouve des photos de ces personnages dans les différents centres de l'organisation et chez certains membres. « L'image de Râmakrishna, sa relation avec Girish Chandra Ghosh, et le langage des pauvres comme dignité humaine (*daridra athaccha bhadra*) sont des tropes, des figures familières au sein du JS »¹¹⁷. C'est principalement Sanjoy Ganguly qui a insufflé ce courant de pensée au JS. À côté de Râmakrishna et de Ghosh, on trouve Vivekananda. Sanjoy en parle comme un des premiers Indiens à avoir parlé de socialisme. En l'écoutant en parler, on sent un grand respect pour la personne de Vivekananda. Il maîtrise parfaitement sa bibliographie et s'appuie régulièrement sur le discours de Chicago¹¹⁸, il rappelle également ses interventions lors de la décolonisation et ses visions pour le futur. Ce qui semble l'attirer chez lui, c'est ce mélange de spiritualité et de rationalité. Cette spiritualité pourrait être taxée de psychologisme ou de mysticisme sous nos latitudes empreintes de rationalité¹¹⁹, mais au sein du JS, à travers le discours de Sanjoy, elle prend plutôt la forme d'un humanisme.

Vivekananda a dit, dans ses écrits : « les personnes qui aiment Dieu sont religieuses, les gens qui aiment l'homme sont divins ». Cette définition du divin s'applique fondamentalement à ceux qui aiment l'humain. Donc les hommes sont divins. Donc aimer l'homme signifie que l'on est divin. En aimant l'homme on devient Dieu. On peut devenir aussi grand que Dieu. Cette conception de Dieu est essentiellement très différente. Son Dieu n'existe pas dans le ciel. Son Dieu existe en tout être humain. C'est pourquoi il cherche à établir l'égalité dans la société. J'appelle cela la dimension spirituelle, mais vous pouvez l'appeler autrement. Mais

¹¹⁷ « The image of Ramkrishna, his relationship to Girish Chandra Ghosh, and the language of the poor as decent human beings (*daridra athaccha bhadra*) are familiar figures and tropes within JS. » D. DA COSTA, *Development dramas...*, op. cit., p. 167.

¹¹⁸ Discours donné par Vivekananda au Parlement mondial des religions à Chicago en 1893.

¹¹⁹ « It is quite likely that Sanjoy Ganguly's emphasis on spirituality takes its cue from the lived experience of faith among JS members who are not compelled to distinguish religion from politics as dutifully as academics and practitioners trained in a Western episteme of secularism might do. » Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power...*, op. cit., p. 23.

son concept d'égalité, dans sa manière de l'employer, va bien au-delà de l'égalité économique.¹²⁰

On trouve ici une croyance dans l'individu et dans ses capacités d'agir (même pour les plus pauvres et les plus opprimés). Pour développer ces capacités et tendre vers cette égalité, Vivekananda insiste sur la nécessité de développer l'éducation (notamment en direction des femmes¹²¹) comprise comme une activité qui donne des informations qui pourront être mêlées à l'expérience quotidienne. Vivekananda met l'accent sur un élément déjà présent en l'Homme qu'il faut révéler. Une des citations que s'est appropriée le JS est « l'éducation est la manifestation de la perfection déjà présente en l'Homme. » Ce qui implique une pensée où la perfection existe en chacun de nous et qu'elle doit juste être révélée.

Ce mot perfection doit s'entendre à deux niveaux chez Vivekananda, l'un métaphysique et l'autre empirique. La « perfection » au sens métaphysique implique la réalisation de sa propre « âme » qui n'est jamais de nature parfaite. En s'appuyant sur la philosophie du Vedānta, Vivekananda avance que l'être humain ne naît ni pêcheur, ni nécessairement victime des circonstances de la vie. La cause principale de sa souffrance est l'ignorance de sa véritable nature. Il ne faut donc pas explorer, mais révéler ce qu'elle a de meilleur. Expliquant les implications de ceci, Vivekananda avance que :

La lumière divine intérieure est obscurcie chez la plupart des gens. C'est comme une lampe dans un fût de fer, aucune lueur ne peut passer. Peu à peu, grâce à la pureté et au désintéressement, on peut rendre ce qui obscurcit de moins en moins dense, jusqu'à ce que cela devienne enfin aussi transparent que du verre.¹²²

La deuxième face de « la perfection » tient à l'application de la première dans la réalité.

Une éducation qui ne facilite pas la vie commune, qui n'aide pas la grande majorité des gens à se munir du nécessaire pour l'existence, qui ne met pas en relief la force de caractère, un

¹²⁰ "Vivekananda said, in his writing "people who love god are religious, the people who love man are god." This definition of god is basically the people who love man. So man are God. So if love man means you're god. By loving man you can became God. You can become great as god. Basically this concept of God is very different. His god doesn't exist in this sky. His God exist in every human being. That why he want to establish equality in the society. I call it spiritual dimension but you can call it anything. The concept of equality he had, it's much beyond the economic equality." Entretien avec Sanjoy, décembre 2013.

¹²¹ « How can there be any progress of the country without the spread of education, the dawning of Knowledge?...But know for certain that absolutely nothing can be done to improve the state of things, unless there is spread of education first among the women and the masses. » VIVEKANANDA, *My India : the India eternal*, Calcutta, Ramakrishna Mission Institute of Culture, 1996, p. 63.

¹²² « The Light Divine within is obscured in most people. It is like a lamp in a cask of iron, no gleam of light can shine through. Gradually, by purity and unselfishness, we can make the obscuring medium less and less dense, until at last it becomes as transparent as glass. » Swami VIVEKANANDA, *The Complete Works of Swami Vivekananda*, Kartindo, vol.7, p. 21.

esprit philanthrope, et le courage d'un lion – celle-ci mérite-t-elle son nom ? La véritable éducation est celle qui permet à quelqu'un de se tenir sur ses propres jambes.¹²³

Dans son acception spirituelle (résultante de l'acception métaphysique et empirique), l'éducation est pensée comme une relation, *une expérience directe des potentialités humaines par rapport aux autres et au monde*¹²⁴. Elle consiste en un dépassement de soi et des limites que l'on s'est soi-même créées. Ce dépassement produit un sentiment intérieur émancipateur, source d'inspiration pour construire une relation avec un collectif. C'est le cœur de cette dimension spirituelle que d'établir un lien entre l'individu et le collectif. « La spiritualité est le sentiment de l'unité, une révolution interne. »¹²⁵ La recherche de l'unité est un des traits caractéristiques de cette spiritualité.¹²⁶ Cette dimension est bien entendu mise en lien avec la pratique du TO, particulièrement dans les ateliers qui permettront la création d'un TF.

Les techniques de l'arc-en-ciel du désir de Boal se concentrent sur les aspects psychologiques pour permettre aux individus de s'ouvrir à d'autres personnes, et au cours du processus, ces personnes deviennent des extensions de l'individu qui s'ouvre. Dans la première étape de cet exercice, les participants éprouvent de l'empathie pour le personnage en tant qu'individus séparés de lui.

Cela signifie que, bien qu'ils ne ressentent pas le problème comme étant le leur, ils ont de l'empathie pour sa personnalité. Dans la phase suivante, tous les participants comprennent que le problème est le leur. Ainsi de la sympathie est générée pour cette personne qui partage son expérience d'oppression. Dans la dernière étape les participants perdent leurs identités individuelles. Le groupe entier devient un moi collectif, tout comme un ensemble d'arbres singuliers forme une forêt. Dans le parcours qui mène de la première à la dernière étape, chaque participant s'observe, et parvient à une équation scientifique. C'est ce que j'ai appelé une révolution interne.¹²⁷

¹²³ « The education which does not help the common life, which does not help the common mass of people to equip themselves for life, which does not bring out strength of character, a spirit of philanthropy, and the courage of a lion – is it worth the name? Real education is that which enables one to stand on one's own legs. » *Ibid.*, p. 147-148.

¹²⁴ Spirituality « is direct experience of human potential in relation to others and to the world. » S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, op. cit., p. 135.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁶ « Les hindous ont vu dans Ramakrishna (1836-1886) et son disciple Vivekananda (1863-1902) les promoteurs du pluralisme religieux. Ramakrishna, prêtre de la déesse Kali au Bengale, vécut une vie islamique quelque temps et proclamait qu'il avait fait l'expérience de toutes les grandes religions de l'Inde. Quant à Vivekananda (2005), dans une perspective védantique, il rappela dans son célèbre discours au parlement mondial des religions à Chicago en 1893, qu'atteindre l'âme, c'est atteindre l'absolu, et du même coup la libération de tous les liens particuliers, de tous les conditionnements et de la béatitude infinie. Or ce noyau de toutes les sectes en Inde est aussi celui de toutes les religions, ce qui expliquerait que toutes les religions y ont leur place, puisque l'hindouisme les contient toutes. Le pluralisme de l'hindouisme ne serait pas accidentel, mais essentiel selon la conception védantique du rapport de l'atman au brahman. » Camille TAROT, « Les religions de l'Inde : un pluralisme sous tension », in *L'émergence de la puissance indienne: mythes et réalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 105.

¹²⁷ « Boal's Rainbow of desire techniques focus on the psychological aspects in order to enable individuals to open themselves up to other people and, in the process, other people become extensions of the individual who is opening up. In the first step of this exercise, the participating members empathize with the protagonist as individuals separate from him. What this means is that, though they do not feel the problem to be their own, they empathize with it personality. In the next step all the participants understand the problem to be their own. Thus sympathy is generated for the person sharing his story of oppression. In the last step the participants lose their

On voit ici que Sanjoy ne fait pas d'opposition entre rationalité scientifique et spiritualité. Il cherche même à les articuler. Pour lui, le théâtre n'est pas seulement un miroir de l'oppression dans la société. Comme pour beaucoup d'autres praticiens, ce théâtre est un moyen de changer la société de manière intellectuelle et rationnelle. Sanjoy voit dans la relation entre les acteurs et les spectateurs une possibilité d'évolution mutuelle qui se joue au niveau intellectuel. Ils éprouvent une révolution intérieure qui est la condition d'une révolution externe dans la société. Cette révolution intérieure ne peut être vécue dans l'isolement, loin de la société. Elle nécessite une force collective avec laquelle l'individu doit s'accorder, car c'est seulement dans l'action collective que nos pensées peuvent trouver matière à réflexion. C'est lorsqu'une personne devient partie intégrante d'une action collective, qu'elle met à l'épreuve sa manière de penser. « C'est là que le théâtre peut jouer et joue effectivement son rôle approprié, qui est de relier l'action collective à l'action introspective. »¹²⁸ Dans l'effort collectif d'un TF, Sanjoy voit ainsi une relation se construire entre l'individu et la société, entre l'individu et les participants, entre une analyse propre de la société et celle des autres. Il voit dans le processus de révolution interne la résultante de conflits que chacun possède en soi-même qui se trouve problématisée en commun.

Les spect'acteurs passent par ce processus dialectique où ils invitent les conflits comme un moyen de remettre en question leurs expériences, leurs croyances et leurs pensées actuelles ; ils font également l'expérience du caractère dynamique de la pensée, ils évoluent intellectuellement et c'est de cette manière qu'ils éprouvent la révolution interne, l'esthétique de la vie.¹²⁹

Il est difficile d'établir si cette dimension spirituelle a un impact sur la pratique, d'autant plus que notre absence de maîtrise du bengali ne permet pas d'apprécier pleinement la relation qui s'institue entre le public, l'équipe et cette culture spirituelle. Il est aussi difficile d'appréhender comment cette spiritualité se propage au sein du JS¹³⁰. Nous avons cependant observé un « style » particulier de relation qui s'instaurait entre certains jokers expérimentés du JS et le public. Ce « style » pourrait se résumer par un certain détachement du joker en ce qui concerne

individual identities. The whole group becomes one collective self, just as a collection of individual trees make a forest. In the process of journeying from the first to the last step, every participant looks at himself, and arrives at scientific equation. This is what I called an internal revolution. » S. GANGULY, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India...*, op. cit., p. 49.

¹²⁸ « This is where theatre can play and does indeed play its appropriate role, that of connecting collective action with introspective action. » *Ibid.*, p. 126.

¹²⁹ « The spectactors go through this dialectical process as they invite conflicts as a way of questioning their existing experience, beliefs and thoughts ; they also experience the dynamic nature of thought, they evolve intellectually and that's how they experience internal revolution, the aesthetic of life. » *Ibid.*, p. 129.

¹³⁰ Car si on la ressent parmi les membres de l'équipe de coordination comment celle-ci se divulgue-t-elle dans l'organisation ? Sur ce point, j'en arrive au même regret que Dia Da Costa : « I must conclude on the note of my failure and continued struggle to understand the place of faith in JS practice. » D. DA COSTA, *Development dramas...*, op. cit., p. 173.

l'intervention d'un spect'acteur. Il semble que ce détachement vise à replacer cette intervention comme une partie d'un tout. Relier une intervention aux autres et au reste du TF fait tout autant partie de la pratique française. C'est d'ailleurs un des objectifs du TF que de viser une pluralisation des expériences. Mais le fait d'adosser cette pluralisation à des principes d'ordre plus spirituel – et plus seulement rationnel – change sans doute la manière de pratiquer. Entre chercher à opérer une pluralisation et croire à l'existence d'une révolution interne s'accomplissant à partir d'un sentiment d'unité¹³¹, on peut imaginer que le joker intervient de manière sensiblement différente. Car ce qui est au cœur de cette spiritualité, c'est bien la capacité humaine à entrer en relation avec les autres.

Dans cette orientation spirituelle, il faut enfin remarquer que Ganguly emploie le terme de « révolution interne » pour décrire l'effet recherché de la pratique. On peut établir un lien avec l'objectif de conscientisation que Freire a développé dans sa pédagogie et que Boal a repris dans son théâtre. Ce qui nous amène à interroger les liens entre ce théâtre et la pédagogie.

Le théâtre de l'opprimé, une pédagogie ?

L'importance des figures tutélaires pédagogiques

La découverte du travail de Paulo Freire marque une étape décisive dans la création du TO, mais aussi dans son développement. En France, ce sont en premier lieu des pédagogues (pédagogie nouvelle ou Freinet) qui investissent le TO. Aux États-Unis, les groupes déjà intéressés par le travail de Freire ont aussi beaucoup contribué au développement de la pratique. Pour le JS, Sanjoy Ganguly a parallèlement développé un intérêt pour le théâtre de l'opprimé et pour les travaux de Vivekananda pour l'éducation. En plus de l'influence de Boal, Vivekananda joue pour Sanjoy le rôle d'un *médiateur externe* qui permet à ce dernier de rattacher et d'ancrer la pratique de théâtre de l'opprimé dans une dimension propre à la culture indienne et d'abord bengali.

Dans ces différents espaces, les praticiens qui ont cherché à transformer la relation avec les spectateurs se sont aussi intéressés non pas à la pédagogie en elle-même, mais aux courants pédagogiques qui militent pour changer la relation maître/élève et le rapport des apprenants aux savoirs. Entre le moment de la création, son adaptation en France et son importation en Inde, on constate une recherche sur l'éducation émancipatrice et les pédagogies qui pourraient

¹³¹ Plusieurs des jeux et exercices développés par Sanjoy sont axés sur le développement du sentiment d'unité.

y être liées. Ces groupes cherchent à articuler le TO à une *praxis* éducative comprise comme le travail de la culture dans la transformation sociale et politique. Il semble important de souligner que cette éducation ne s'exprime pas que comme méthode, mais aussi comme une croyance, comme un pari sur le fait que le public possède des capacités et que le but de la pratique du TO est d'aider à les révéler, à les mettre au grand jour.

Cette croyance, qui peut aussi être nommée pari ou hypothèse, s'exprime dans la pensée de Freire,¹³² dans plusieurs courants pédagogiques français comme dans la pensée de Vivekananda.

Boal dit essentiellement ce que dit Paulo Freire : les gens ont d'énormes possibilités. L'être humain est capable de penser ou de faire des erreurs. À bien des égards, ils disent la même chose. Et pour réaliser cela, ils ont voulu créer un espace de dialogue. Vivekananda dit la même chose : vous ne pouvez pas dicter, vous avez à apprendre. Ce dont vous avez besoin, c'est de donner l'information parce qu'ils en ont été privés dans la société divisée en classes. Certaines personnes ont plus d'informations, plus de connaissances que d'autres n'ont pas. C'est le caractère de la société divisée en classes. Afin d'établir l'égalité, il faut d'abord reconnaître la capacité intellectuelle de chacun. S'il y a une égalité intellectuelle, alors la véritable égalité est juste une question de temps.¹³³

En France, les travaux de Rancière ont réactivé les questions sur *l'égalité des intelligences* développées par Joseph Jacotot¹³⁴. Rancière cherche à penser l'émancipation, la conception qu'il en a repose sur le déplacement d'une position et sur l'affirmation de l'égalité. Elle consiste en la sortie d'une position qui nous est imposée par l'ordre social, et non pas à l'acquisition de la conscience de cette position¹³⁵ au sein de la totalité sociale. En cela, on voit une différence avec les travaux de Freire sur la conscientisation où la réflexion sur sa position est une étape essentielle. La position de Rancière est dans une certaine mesure plus proche des réflexions de Vivekananda qui ne conçoit pas seulement l'égalité sur un plan économique et de classe.

¹³² Voir chap. *Une pédagogie dialogique*, page 81.

¹³³ "Boal say essentially what Paulo Freire said: people have enormous possibly. Human being is capable of thinking or making a mistake. In many way they have say the same think. In order to do that they to create a space for dialogue. And Vivekananda said the same thing. You cannot dictate you have to learn. What do you need it's to give the information. Because they are deprived of their meaning in class divided society. Some people have more information more knowledge some people do not have. It is the character of the class delivered society. In order to establish equality, first recognized the intellect ability of the people. If there is an intellectual equality, then the true equality is just a matter of time." Entretien avec Sanjoy, décembre 2013.

¹³⁴ Les liens entre Boal et Freire d'un côté, et le travail de Jacotot ont comme point commun de développer leur pédagogie en travaillant avec des populations où la langue était différente.

¹³⁵ « Toute la théorie bourdieusienne de la reproduction et de la distinction reste alignée sur le modèle sociologique classique qui suppose qu'une condition définit nécessairement un certain type de présence au monde, donc un certain type de conscience. » In David ZERBIB, Jacques LÉVY et Juliette RENNES, « Jacques Rancière : "Les territoires de la pensée partagée" », *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, janvier 2007, <http://www.espacetemps.net/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee/>.

[Vivekananda] parle de différentes formes d'égalité. L'inégalité n'est pas essentiellement économique. Dans le monde socialiste, il y a une égalité économique, mais beaucoup d'autres inégalités existent. Vivekananda voulait s'attaquer à ces inégalités. Comment pouvons-nous sortir de ces inégalités. C'est là qu'arrive Vivekananda [...] : « va vers les gens, apprend d'eux, développe leur capacité intellectuelle. Et alors, nous pourrions établir l'égalité dans la société. »¹³⁶

S'il existe des différences entre postuler que les individus ont d'énormes possibilités, faire l'hypothèse de l'égalité des intelligences et croire dans les capacités intellectuelles de chacun, toutes ces influences pédagogiques remettent en cause une certaine vision de l'éducation qui peut être résumée dans cette citation de Freire :

Le « savoir » est une donation de ceux qui jugent qu'ils savent, à ceux qu'ils jugent ignorants. Donation qui se fonde sur un des principes d'action de l'idéologie d'oppression : l'absolutisation de l'ignorance qui devient ce que nous appelons la projection de l'ignorance selon laquelle celle-ci se rencontre toujours chez l'autre.¹³⁷

Cette phrase de Freire montre toute l'ambiguïté de l'action pédagogique à la fois généreuse dans l'intention (le savoir est une *don-ation*), mais problématique dans les effets qu'elle peut avoir en fixant le rapport du sachant à l'apprenant renvoyé à son ignorance (le savoir est un *don-poison*¹³⁸). Même en pratiquant la pédagogie de l'opprimé, on échappe pas à cette tension. Il est possible de tomber dans ce travers. Dans un article sur un mouvement de prostituées, Lilian Mathieu montre comment le NID¹³⁹ s'est à un moment engagé dans un travail de conscientisation en s'appuyant sur la pédagogie de Freire pour orienter le travail de mise en forme de revendications d'un mouvement de prostituées. Même si ces orientations pouvaient être louables, on s'éloigne ici du travail de conscientisation.

L'exemple du mouvement des prostituées a sur ce point montré que la volonté affichée – en toute bonne foi – de leur offrir les moyens de devenir « actrices de leur libération » n'avait pas empêché les militants du Nid de s'approprier la maîtrise de la définition du sens et des enjeux de leur mobilisation. Ici réside sans doute la principale aporie de la théorie de la conscientisation : parce qu'elle présuppose la « prise de conscience », par les dominés, de quelque chose qu'eux-mêmes ignorent nécessairement, mais que, par contre, savent pertinemment ceux qui les soutiennent (au final seuls juges de la validité de ce dont il fallait prendre conscience) [...].¹⁴⁰

¹³⁶ Entretien avec Sanjoy, décembre 2013.

¹³⁷ P. FREIRE, *Pédagogie des opprimés...*, op. cit., p. 51.

¹³⁸ P. CHANIAL, *La sociologie comme philosophie politique, et réciproquement...*, op. cit., p. 271.

¹³⁹ Le NID est mouvement qui vise à « abolir le système prostitueur », et qui se veut agir sur les causes et les conséquences de la prostitution.

¹⁴⁰ Lilian MATHIEU, « La “conscientisation” dans le militantisme des années 1970 », in *Discours savants, discours militants: mélange des genres*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 270.

Même si cet exemple nous décentre de notre objet, il est néanmoins révélateur des dérives inhérentes au travail de conscientisation. Et même armé de connaissances sur ces dérives, il existe toujours des risques de se laisser tenter par des formes de pédagogisme.

La tentation pédagogique

La pratique du TO de l'opprimé échappe-t-elle à cette tentation pédagogique ? N'y a-t-il pas dans cette pratique un risque de passer d'un don généreux à une pratique qui entretient la même domination que Freire ou Rancière critique ?

En Inde comme en France, nous avons vu que certaines pièces visaient à apporter ou à partager des informations encore non maîtrisées par le public. Le caractère informatif du forum installe une gradation entre les détenteurs d'un savoir et ceux qui ne l'ont pas. Ces informations peuvent être présentes de diverses manières à différents moments. Elles peuvent être annoncées dans le prologue de la représentation comme c'est le cas en Inde dans le TF sur l'ICDS¹⁴¹, où le joker décrit les devoirs que doit remplir cette institution selon la loi. Ces informations peuvent émerger durant le spectacle, comme c'est le cas dans *Insérer s'insérer* où la pièce informe sur la manière dont la politique d'insertion s'organise¹⁴² – ou dans *Green revolution*¹⁴³ quand un paysan se retrouve à débattre avec un scientifique de Monsanto. Ces informations peuvent enfin être fournies durant le forum par le joker s'il juge qu'elles n'émergent pas de la salle. Cela peut arriver dans des représentations comme *Le parti de Claire*¹⁴⁴ lorsque des informations sur la loi ou les procédures doivent être données. Même si ces trois manières de donner des informations ne semblent pas déroger au principe du théâtre de l'opprimé, elles comportent toujours un risque de placer le spectateur dans le rôle de l'élève qui apprend la leçon de la représentation.

Poussée à l'extrême, cette logique peut amener à proposer des TF où l'on voit l'opprimé faire une série d'erreurs (tout du moins considérées comme tel par l'équipe), erreurs qu'il faudra corriger durant le forum. La représentation n'explore plus une situation pour alimenter une réflexion et des analyses, mais cherche à instruire un public sur la manière de réagir dans tel ou tel contexte. Dans ce genre de cas, les acteurs et le joker pensent connaître les erreurs à éviter et croient être utiles pour les révéler et empêcher qu'elles se reproduisent. Une pièce

¹⁴¹ Voir Chap. *Actions autour de la représentation théâtrale*, page 248.

¹⁴² Voir chap. *Insérer s'insérer* page 155.

¹⁴³ Voir chap. *Green revolution*, page 314.

¹⁴⁴ Voir chap. *Les violences conjugales*, page 152.

présentée ainsi cherche à apprendre aux femmes quelle est la bonne manière de réagir lors d'une agression dans la rue ; on apprend aux ouvrières d'une usine quel lien elles doivent avoir avec le syndicat local ; on explique à un individu qui n'a pas été servi dans un restaurant à cause de la couleur de sa peau, quelles associations il doit contacter et comment il doit porter plainte. À l'inverse des préceptes pédagogiques sous-jacents au TO, on explique à l'opprimé le chemin qu'il doit prendre. Si ces exemples nous ont été donnés lors d'entretiens par des praticiens qui en avait vu d'autres mettre en œuvre ce théâtre explicateur, la plupart s'accordent à dire que les dérives explicatrices peuvent toujours advenir, surtout lorsque qu'un groupe intervient dans un domaine qu'il maîtrise particulièrement bien.

Quand tu milites pour le droit des femmes, tu sais certaines choses. Par exemple que la femme qui subit des violences, il faut qu'elle aille porter plainte et il faut qu'elle aille faire constater par un médecin assermenté qu'elle a reçu des coups. Si elle ne le fait pas, c'est une erreur. Comment faire, sachant que tu sais ça. Comment faire pour ne pas renvoyer à la victime le sentiment que si elle n'y va pas, c'est parce qu'elle est trop bête. Mais le travail, ce n'est pas ça. Le travail, c'est pourquoi c'est si difficile d'aller porter plainte. C'est différent comme question. Comment la convaincre d'aller porter plainte, c'est une chose. Pourquoi, c'est si difficile d'aller porter plainte, c'est une autre question. Pourquoi, c'est si difficile d'aller voir un médecin et de porter plainte alors que mon compagnon m'a cassé la gueule ? Il faudra travailler sur le « pourquoi » et pas sur le « tu aurais dû ».¹⁴⁵

Ce constat amène Jean François à affirmer qu'il ne faut pas poser de questions auxquelles on connaît déjà la réponse. « Si on connaît la réponse, on la met dans le spectacle ! » Si le savoir est incorporé dans la pièce, le public serait plus à même de l'analyser, de le juger et, en tenant compte de ce jugement, d'intervenir.

L'intégration du savoir dans la pièce pose le problème de la manière d'apporter l'information. Derrière une information qui est donnée, il y a toujours une volonté de l'informateur. Cette volonté est souvent de faire fléchir la personne à qui vous donnez l'information dans votre sens. Tout du moins, de lui donner des moyens pour comprendre votre point de vue¹⁴⁶. Mais lorsque l'information est donnée au début de la pièce et conditionne tout ce qui se passe ensuite dans celle-ci, comment peut réagir le spectateur qui ne reconnaît pas l'information comme exacte ? Peut-il d'ailleurs interroger l'inexactitude de celle-ci sans autres références ou contre information ? Par exemple, le TF sur le salariat *Le cuisinier dit au lapin faisons un civet ensemble*¹⁴⁷, commence par une définition critique du capitalisme et des rapports qui

¹⁴⁵ Entretien avec Jean-François, T'OP, 2011.

¹⁴⁶ Dans le cas des violences conjugales, même si l'on travaille sur le « pourquoi c'est difficile », le groupe est bien entendu très heureux si à la fin de la représentation, cela semble être plus facile. Il est encore plus lorsque suite à un forum, dix mesures de protection sont demandées. Voir Chap. *Les violences conjugales*, page 152.

¹⁴⁷ Pièce jouée par le groupe GTO (Groupe Théâtre de l'opprimé) de Paris. Ce groupe n'existe plus aujourd'hui sous ce nom.

s'instaurent entre les propriétaires des moyens de production et les salariés. Cette pièce donne ainsi des informations sur des notions telles que la « marchandise », la « force de travail » ou la « plus-value ». En moins de deux minutes et de manière très didactique la mise en scène prouve que les patrons volent les salariés. Dans cette pièce, les acteurs assument le fait que cette première partie soit plus proche d'un théâtre d'agit-prop. On retrouve le même principe dans la pièce *Green Revolution* où l'introduction montre la manière dont Monsanto s'est accaparé tous les pouvoirs. La pièce *Les impactés*¹⁴⁸ commence aussi par une critique de la manière dont est pensée la restructuration de France Télécom. En replaçant l'intrigue dans le temps long, l'introduction de la pièce *Hier, aujourd'hui... et chut !*¹⁴⁹ situe la problématique dans une dimension postcoloniale. Dans *Rôles*¹⁵⁰, Féminisme enjeux prend le parti dans la scène d'introduction de directement faire un lien entre sexisme et violence. Dans tous ces cas, en France comme en Inde, les praticiens induisent dès le début de la pièce l'idée qu'il faut lutter contre le système mis en scène et qu'ils définissent. Lorsque le travail d'information touche des sujets politiques – sur lesquels il n'existe pas de vérité scientifique, mais des choix à faire –, l'information amenée est un savoir situé politiquement. Ce procédé représente pour nous une honnêteté intellectuelle dans le sens où le groupe annonce d'où il parle sans chercher à dissimuler des choses qu'il pense ou qu'il considère comme acquises. Mais d'un autre côté, en fonctionnant de la sorte, le groupe oblige le spectateur à se poser dans le cadre que le groupe a prédéfini. Si Boal arrive au TO en cherchant à s'éloigner d'un théâtre politique qui donne les bonnes réponses, dans les exemples que nous venons de donner, les groupes tâchent d'amener le spectateur dans un cadre analytique en lui expliquant que c'est dans celui-ci qu'il pourra se poser les *bonnes questions*. Il persiste donc un cadre explicatif dans de nombreuses pièces de TF¹⁵¹. Ce cadre explicatif consiste, en plus de donner à voir une oppression, à informer sur le système d'oppression en expliquant sa nature.

Dans son étude sur Joseph Jacotot, Jacques Rancière propose une critique acerbe de la *logique du système explicateur* :

L'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité à comprendre. C'est au contraire cette incapacité qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde. C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue

¹⁴⁸ Voir page 156.

¹⁴⁹ Voir page 149.

¹⁵⁰ Voir page 153.

¹⁵¹ Toutes les pièces de TF ne comportent pas ce cadre explicatif. Shonar Meye par exemple échappe à mon sens à ce cadrage.

l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même.¹⁵²

Dans les introductions proches de l'agit-prop, l'explication tient au fait que le groupe, avant même que la pièce commence, va placer l'oppression dans un cadre analytique : « la pièce que vous allez voir traite de l'oppression patriarcale » ; « la pièce que vous allez voir montre comment le racisme perdure dans une société postcoloniale » ; « la pièce que vous allez voir explique comment le capitalisme est destructeur ». Même si ces choses sont « vraies » par ailleurs, introduire une pièce de la sorte ne laisse pas la possibilité au spectateur de choisir quel est le système qui crée l'oppression que la pièce donne à voir.

Dans la *logique du système l'explicateur*, Rancière critique la pratique du pédagogue éclairé qui vise à vérifier que l'apprenant a compris ; et si ce n'est pas le cas, il cherchera d'autres manières plus attrayantes ou plus rigoureuses pour lui expliquer et vérifiera à nouveau s'il a compris. Il nomme cette posture pédagogique *l'abrutissement* où le savant met en évidence son savoir à l'aune de l'ignorance des ignorants. Même si certains TF conservent un contenu explicatif, le TO est aux antipodes de ce principe d'abrutissement. Comme le remarque JF :

Je pense qu'on ne connaît jamais trop, mais je pense que c'est un risque de se considérer comme un savant. C'est un risque que je pourrais avoir dans le domaine de la pédagogie¹⁵³ en me disant « vous vous posez des questions que j'ai résolues il y a longtemps. Je vais vous montrer comment il faut faire. » C'est un risque, mais ce n'est pas la démarche du TO. Si l'on sait quelque chose, on fait une conférence, on peut l'expliquer, on ne va pas faire semblant de le faire deviner aux autres. Le risque c'est de devenir pédagogique dans le mauvais sens du mot.¹⁵⁴

Cet exemple montre une fois de plus qu'au-delà des compétences techniques, il s'agit bien pour la personne qui endosse le rôle de joker – et par extension, chaque personne qui participe à présenter un TF devant un public – de se positionner par rapport à son savoir et à ce qu'elle attend comme contre-don de la part du public. Il semble donc important de s'intéresser plus particulièrement au rôle singulier du joker et de sa fonction dans la mise en place d'un espace public propositionnel en se focalisant sur les tensions inhérentes entre le rôle qu'il s'assigne et les valeurs qu'il cherche à incarner.

¹⁵² Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2004, p. 15.

¹⁵³ Jean-François est un ancien militant Freinet.

¹⁵⁴ Entretien réalisé par Étienne Valognes avec Jean-François, T'OP, 2011.

11.3 *Le joker*

Augusto Boal a construit la pratique du TF en essayant de s'affranchir du modèle aristotélicien d'un « théâtre purificateur » et en souhaitant dépasser un théâtre brechtien, où le spectateur est un observateur critique.

Brecht disait que nous devons montrer au spectateur des images d'un monde à transformer. Il faut ajouter qu'il faut démocratiser le théâtre, lever les barrières, et permettre (lisez par là « arrêter d'empêcher ») que le spectateur vérifie cette vérité et entame une transformation du théâtre lui-même. Commençons par demander aux spectateurs quelles sont les modifications qu'ils croient possibles – et qu'ils les répètent, qu'ils les jouent !¹⁵⁵

Pour cela, Boal a cherché à faire un pas supplémentaire en désirant que le spectateur puisse traduire en acte les conclusions de ces observations sur scène, mais aussi dans le *réellement vécu*. Pour faciliter ce processus, il invente le système joker où un individu, sorte de maître de cérémonie, va faire la médiation entre la salle et la scène afin que le spectateur puisse interagir avec la scène et y prendre la place de l'opprimé. « On inventa donc le “joker” en en faisant le voisin et le contemporain du spectateur. Il fallait pour cela l'éloigner des autres personnages, “distancier” ses explications et le rapprocher du public. »¹⁵⁶

Même si des principes régissent ce rôle, il existe plusieurs manières de *joker*¹⁵⁷, plusieurs manières de concevoir la médiation. Ce rôle de joker est éminemment débattu au sien de la communauté du théâtre de l'opprimé, puisqu'il comporte une difficulté de taille qui consiste à respecter la parole de chacun tout en dynamisant l'ensemble de la salle. Entre ce *tous* et ce *chacun*, on retrouve la problématique rancière de la réception d'une œuvre à visée émancipatrice, par un groupe dans son ensemble alors qu'elle est reçue de manière sensible à l'échelle de l'individu.

Ajoutons à cela que le théâtre de l'opprimé, qui se veut une pratique engagée, n'est donc pas exempt d'orientations idéologiques. Ce qui implique pour le joker de trouver un équilibre précaire entre son engagement et son rôle dans la représentation, afin d'éviter qu'un outil voué à l'émancipation évolue vers des formes d'instrumentalisation de la participation du public où la question posée par la pièce, médiée par le joker, ne laisse de place qu'à une réponse exclusive de la part des spect'acteurs. Cette position est-elle seulement tenable pour les personnes qui endossent cette responsabilité ? Comme le note Julian Boal :

¹⁵⁵ A. BOAL, « Aux limites du théâtre d'intervention: le “théâtre de l'opprimé” en France »..., *op. cit.*, p. 161.

¹⁵⁶ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé*..., *op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁷ Pris ici comme verbe d'action qui exprime la pratique du Joker.

Il n'existe pas de joker parfait dans l'absolu. Il existe des jokers parfaits dans des conditions précises. Si l'on est face à six cents personnes ou dix, on ne « joke » pas de la même façon. Face à un public surexcité ou apathique, lié par une lutte commune ou atomisée, fragile ou fort, avec la présence des oppresseurs dans la salle ou pas, le joker doit répondre aux situations concrètes dans lesquelles se trouvent les spect'acteurs.¹⁵⁸

S'il n'existe pas de règles ou de dogmes précis qui régissent ce rôle, on peut tout de même souligner quelques fonctions de celui-ci :

- Présenter le déroulement de l'expérience qui va suivre.
- Assurer la transition entre l'anti-modèle et le forum.
- Assurer la médiation avec la salle et la scène.
- Faire ressortir les points clés de l'anti-modèle
- Inciter et assurer les interventions des spect'acteurs
- Mettre fin à ces interventions et assurer qu'une analyse de l'intervention soit faite.
- Vérifier que le lien est toujours présent entre la salle et la scène.
- Assurer l'enchaînement des interventions
- Conclure le forum et assurer le retour dans le réel

Si ces fonctions sont inhérentes au déroulement d'un TF, aucun joker ne les remplit de la même manière. Car si chacun « joke » différemment selon sa formation et son expérience, comme Julian Boal le rappelle, chacun « joke » en fonction du public auquel il s'adresse. Au sein du JS, on aurait pu imaginer que les formations communes à tous les jokers et la relative homogénéité du public, dégageraient une manière commune de « joker »¹⁵⁹ ; mais rien de tel. La subjectivité du joker, sa manière d'entrer en relation avec le public, ne s'efface pas devant la technicité que requiert cette pratique ; d'autant plus que le public est toujours différent. Il n'empêche que derrière cette diversité des pratiques, on retrouve des caractéristiques et une certaine éthique qui incombent au rôle du joker et qui régissent sa pratique.

Le rôle ambivalent du joker

Le forum, c'est une grosse responsabilité. D'abord, il faut bien savoir ce que l'on veut dire. Il faut que le groupe sache ce qu'il veut dire. Mais pas l'animateur, il ne faut pas qu'il impose. Ça, c'est le premier point. Le deuxième, c'est quand vous avez le temps – on ne va pas forcément travailler avec des groupes qui ont les mêmes préoccupations que nous et une fois que les préoccupations sont apparues et qu'on les a mises en scène – il faut que l'animateur s'informe.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Julian BOAL, « Éléments de réflexion sur le Joker », <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45>.

¹⁵⁹ Le verbe joker est employé par les praticiens de TO.

¹⁶⁰ Entretien avec Cecilia Boal, Rio de Janeiro, 2011.

Cecília Boal soutient ici que le rôle du joker n'est pas d'informer, mais de s'informer. Durant le forum, sa volonté première doit être d'aller chercher des informations. Ces informations peuvent être prises en amont du TF, mais elles peuvent aussi être prises dans le public au moment du forum. Ceci peut sembler paradoxal puisqu'à ce moment précis, c'est le groupe de théâtre qui vient d'alimenter le public en informations. Cette sollicitation d'informations revient presque à demander : « qu'est-ce que vous pouvez nous apprendre sur ce que l'on vient de faire ? »

Dans la situation expérimentale proposée par le TF, les spect'acteurs sont forcément liés à la volonté du joker qui va interroger leurs désirs. Désirs que le joker va mettre en lien avec la représentation en les dirigeant vers la scène. Le joker doit amener à transformer ces désirs en volonté d'action. Ici, on trouve une autre ambiguïté de ce rôle, car si le désir du spectateur est tourné vers la scène, le joker doit éviter de soumettre le public à ses propres désirs. Bien entendu, le joker désire qu'il y ait des réactions, il souhaite qu'il y ait des interventions. Il doit donc stimuler les spectateurs sans imposer son désir à la salle. L'enjeu est donc la formulation de la question plutôt que l'orientation vers de « bonnes réponses ». Question qui oblige au tâtonnement, à la recherche collective d'une alternative ou d'un approfondissement de l'analyse du problème présenté ; analyse qui est à la fois « rationnelle » et sensible.

Cela ne revient pas à négliger le rôle de médiation du joker, car les spectateurs ne sont pas seuls devant la pièce. Ils font partie d'un public et le forum doit aussi être un moment de débat, de réflexion collective ; pas seulement une accumulation d'analyses individuelles. Le joker doit être armé de volonté pour faire entrer les spect'acteurs en relation avec l'opprimé et son histoire. Mais lorsque cette relation est établie, il doit savoir effacer son intelligence, sa connaissance de la pièce et de la thématique pour laisser la fabrique du lien s'opérer entre la salle et la scène. La relation du joker à la salle est double, il entre en relation avec l'ensemble du public et avec des spectateurs en particulier pour les faire dialoguer entre eux, mais à travers la pièce.

Pour Julian Boal, deux paramètres doivent constituer la ligne directrice de son action : « ce sont le respect de la parole de chacun et l'effort pour auto-activer l'ensemble de la salle. » Le forum dépend beaucoup de la qualité de son intervention et de sa capacité d'écoute.

Le respect de la parole de chacun est l'élément sans lequel le spect'acteur ne pourrait avoir la confiance nécessaire pour monter sur scène, donner ses mots, ses gestes au public ainsi qu'aux autres acteurs et au joker. Ce qu'il dira peut être discuté, critiqué, jamais jugé. Il faudra parfois que le joker l'interrompe, lorsque la solution n'évolue plus, lorsque l'élément imprévisible qu'il apportait s'est stabilisé dans un rapport de forces qu'il lui est défavorable

et qu'il n'arrive pas à surmonter. Peut-être existe-t-il d'autres raisons qui justifient l'interruption de son intervention, s'il use de la violence, si ce qu'il dit ou fait est absolument incompatible avec le rôle qu'il assume, mais cette interruption se devra, elle aussi, d'être respectueuse. Le joker peut lui demander alors s'il pense avoir fini, s'il a quelque chose à ajouter.¹⁶¹

On voit ici tout le paradoxe de la situation du joker. Il doit être à la fois celui qui laisse la place au débat singulier et celui qui l'oriente dans sa globalité. Ignorant dans la manière de susciter les interventions du débat, savant dans la manière de l'orienter et de le clore. La fin d'une intervention nécessite un retour vers la salle. Le joker doit assurer ce retour en réinscrivant l'intervention dans la séance du forum. Il faut dégager quelque chose de l'expérience qui vient d'être proposée pour que par la suite, d'autres expériences d'autres spect'acteurs adviennent. Comme tous les spectateurs n'interviennent pas, il faut que le joker jauge comment l'intervention est reçue par le reste de l'assemblée. Différentes modalités sont pratiquées pour effectuer ce retour. Le joker peut proposer lui-même une interprétation de l'action qui vient d'avoir lieu. Il peut s'adresser au spect'acteur pour lui demander un retour réflexif sur son action. Il peut enfin s'adresser à la salle pour que des membres du public en proposent une interprétation. Cette interprétation va mener le joker à formuler de nouvelles questions, soit en lien avec l'intervention, soit pour repartir sur une autre problématique si le joker estime que le débat sur ce point précis a, pour l'instant, été mené à son terme. Nous avons constaté que le passage d'une scène à une autre, d'une problématique à une autre, s'opérait plus en raison de contraintes temporelles que suite à l'épuisement des interventions sur une scène. Ceci est autant vrai pour les représentations observées en France qu'en Inde. Les jokers interrogés sur ce point avançaient que ce changement de scène permet de conserver une certaine dynamique dans la séance. La concentration des interventions sur une seule scène et sur une problématique précise pourrait mener à un certain épuisement du débat. Mais comment faire pour que ces coupures ne soient pas interprétées par le public comme des ruptures autoritaires ? Comment faire pour diriger le forum sans que cela passe pour du dirigisme ? Comment assurer l'expression de chacun, synthétiser les interventions en les clarifiant tout en relevant leur complexité sans tomber dans des simplifications abusives ? Comment faire pour amener le public à s'approprier une représentation sans chercher à l'emmener là où l'on souhaiterait qu'il aille ?

Selon la manière dont le joker mènera le TF, les spectateurs pourront y voir une expérimentation riche de sens, une expérience émancipatrice ou garder le sentiment d'avoir

¹⁶¹ J. BOAL, « Éléments de réflexion sur le Joker »..., *op. cit.*

été manipulé pendant cette séance. En France¹⁶², à la fin d'un TF, des discussions émergent souvent sur la manière d'agir du joker où sa *praxis* est remise en cause. « Je voulais faire ça, mais il m'a dit que c'était impossible, puis il a changé les règles ». « Il dit qu'on ne peut pas faire telle chose et après il fait... » Ces critiques concernent en premier lieu le bon déroulement du débat, la circulation de la parole, les interprétations abusives faites par le joker ou la coupure d'une intervention qui aurait mérité d'être prolongée.

L'existence de ces critiques n'a rien d'anormal. On en trouve des similaires dans toutes formes d'assemblées qui ont la prétention d'accorder une place égale aux participants sans pouvoir se passer d'un discutant, d'un modérateur ou d'un président de séance.

Le problème réside plutôt dans le fait que la position différenciée qu'occupe le joker, celle de médiateur, l'oblige à concentrer les interprétations pour les synthétiser et les redonner à la salle. Dans cet exercice qui se réitère à plusieurs reprises dans un forum jusqu'à la conclusion finale, le joker se trouve dans une situation où il doit expliquer ce qui se passe. Même amené sous forme de question, on peut trouver une intention explicative.

Par exemple, dans une pièce, où l'opprimé se retrouve à aller chercher des bons alimentaires au CCAS – pièce qui met en avant le caractère avilissant de l'accueil –, suite à l'intervention inextinguible d'une spect'actrice, un joker demande au public : « Est-ce que certains d'entre vous ont déjà tenté des choses comme ça ? » Le fait qu'il pose cette question montre qu'il émet un doute sur la reproductibilité de cette action théâtrale dans la réalité sociale¹⁶³. La spect'actrice qui vient d'intervenir assure que dans la vraie vie, il agirait de la même manière que sur scène, car il s'est retrouvé dans des situations analogues. Le joker soulève l'analogie en rappelant la différence entre la situation exposée dans la pièce et les situations que la spect'actrice a vécues. Il remercie ensuite la spect'actrice pour son intervention et explique ce qu'il sait de la particularité de l'oppression traitée ici. Il explique non pas pourquoi l'intervention de la spect'actrice est impossible, mais donne des éléments pour que le public comprenne pourquoi l'intervention qui vient d'être faite lui semble difficilement réalisable lorsqu'on doit vraiment aller chercher des bons alimentaires. Dans cet échange, à aucun moment le joker n'a eu de mépris pour la spect'actrice. Mais en dernière analyse, il s'est

¹⁶² Il existe sans doute des critiques similaires en Inde mais ma maîtrise du Bengali est trop faible pour avoir capté ces moments critiques. De plus le fait que j'arrive dans le village avec le JS et que je sois occidentale fait que ce n'est sans doute pas à moi qu'on serait venu faire ce genre de confidence.

¹⁶³ Cette question peut aussi servir à jauger le degré d'approbation du public sur une action autant originale qu'étrange.

appuyé sur son intervention pour que le public comprenne que les personnes dans cette situation ne peuvent peut-être pas se permettre d'agir de la sorte.

Même si le joker a raison dans sa clarification par l'explication qu'il donne, il va mettre en question l'intervention de la spect'actrice. Il ne va plus laisser libre court à l'interprétation et à l'appropriation de la pièce par le public. Il va tenter d'orienter l'interprétation des spectateurs. Cette explication est peut-être nécessaire – surtout devant un public d'une certaine hétérogénéité sociale –, car la pièce ne dit pas que lorsqu'on n'a pas été confronté à ce type d'expérience, on ne peut comprendre la dépossession qui envahit les personnes qui y sont confrontées.

Cette exemple nous semble révélateur d'une aporie du TO, où les praticiens souhaitent que les opprimés se libèrent eux-mêmes, mais recourent tout de même à l'explication afin d'aiguiller la démarche. Comme le remarque Olivier Neveux :

Si le joker ne « sait » pas plus que ceux qui jouent, il incarne le « recours » explicatif, non pas nécessairement en exercice, mais en puissance. Quelque chose doit toujours être expliqué – et le joker assure la présence de ce principe, fut-elle, en l'occurrence, inactive.¹⁶⁴

Lors d'un TF, plusieurs personnes dans le public formulent des explications, mais leur statut dans cet espace est indifférencié. Or le joker est le maître de cérémonie. La position qu'il occupe fait que sa parole revêt une plus grande importance et lui confère un certain pouvoir. Ce pouvoir fait que son action oscille entre une tendance à l'émancipation et à l'explication.

Le joker : entre l'émancipation et l'explication

La plupart des jokers sont conscients des dérives que peut comporter ce rôle. Parmi celles-ci, en premier lieu, on trouve le problème de l'interprétation que peut faire le joker des interventions du public.

Quand un spect'acteur est monté sur scène pour exprimer une chose, que ce soit une bonne chose ou une mauvaise chose, il n'y a pas à l'évaluer. C'est au public d'évaluer. Et encore, on ne va pas lui demander « alors ? Est-ce que c'était bien ? » Mais ça peut être une erreur de joker et même de joker expérimenté. La question, c'est plutôt de voir ce qui avance. Qu'est ce qu'on a vu bouger ? Mais toujours en réinterrogeant le public. Parce que si je dis – et ça a pu m'arriver – « ça s'est bien passé ! Déjà, ça a dénoué ça, ça a amélioré les choses ; déjà on a gagné ça et ça ». Si je dis ça, je pose *a priori* qu'on a gagné ça. Le public pourrait bien me renvoyer que non. Sauf qu'il ne va peut-être pas le faire parce que je suis en position de pouvoir sur lui.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Olivier NEVEUX, « Difficultés de l'émancipation », *Tumultes*, 42-1, 4 juillet 2014, p. 191-207.

¹⁶⁵ Entretien avec Stéphane, T'OP, 2011.

Stéphane rappelle la nécessité de toujours réinterroger le public après une intervention, pour évaluer non pas l'intervenant, mais ce qu'a produit l'intervention. Il rappelle aussi la possibilité de « déraper » dans ce rôle de médiateur en notant que la position du joker n'est pas si simple à remettre en question par le public, car le public dépend du joker qui donne le rythme de la séance. Stéphane précise ensuite sur quels points ce pouvoir peut s'exercer.

Parmi ces pouvoirs du joker, dont le joker peut abuser, il y a le choix de la scène qui va être rejouée, le choix du spect'acteur qu'il fait intervenir, et le choix de décider quand son intervention s'arrête. Sur le choix des scènes, le joker n'a pas les pleins pouvoirs. Nous avons souvent entendu des membres du public dire où il voulait intervenir en contredisant la proposition du joker. Pour ce qui est de décider lorsqu'on arrête ou pas, c'est en effet le plus gros pouvoir du joker. Son pouvoir, il tient dans un geste et dans un geste de la main. C'est de pouvoir dire stop, d'arrêter, de dire : « est-ce que tu es allé au bout ? Tu veux aller plus loin ? »¹⁶⁶

Cette nécessité de coupure tient à la temporalité dans laquelle s'inscrit le forum. Le fait que ce dernier a ouvert un espace de parole autour d'une représentation. C'est à lui que revient de mener la temporalité de ce moment et de le refermer à la fin du forum. Cette responsabilité implique de restreindre la prise de parole de chacun et d'aller à ce qui lui semble être le plus important, le plus efficace ou le plus essentiel. Mais cette contrainte temporelle peut être instrumentalisée pour couper le débat et le réorienter sur une autre scène. C'est pourquoi le choix de la scène et l'arrêt d'une intervention restent des points qui peuvent laisser transparaître une action du joker cherchant à ce que le forum se déroule comme il le souhaite¹⁶⁷. Pour les pièces que nous avons observées, cette manipulation temporelle joue à la marge. En France, la plupart des jokers demandent au public à quel moment il souhaite intervenir afin de sélectionner les scènes pour *faire forum*. En Inde la situation est sensiblement différente. Parmi les représentations que nous avons observées, c'est en général le joker qui choisit la première scène sur laquelle le forum aura lieu. Mais selon les interventions qui auront lieu pendant cette séance, le joker peut décider de passer à une autre scène ou à la fin du forum, prévenir que la prochaine fois qu'ils viendront jouer cette pièce, le forum traitera d'un point qui n'a pas été abordé en ce jour. On voit que ce qui pourrait passer pour un caractère plus autoritaire, plus manipulateur révèle en fin de compte des temporalités différentes. Car imposer de *faire forum* sur une scène durant une représentation ne consiste pas à éviter les autres, mais revient seulement à les repousser à la prochaine représentation. Car ce public assistera plusieurs fois à la représentation.

¹⁶⁶ Entretien avec Stéphane, T'OP, 2011.

¹⁶⁷ En ce qui concerne l'arrêt d'une intervention, il faut préciser que lorsqu'un spect'acteur est aux prises avec l'opresseur, le spect'acteur peut vivre comme une libération l'intervention du joker qui vient mettre fin à cette crise.

Que ce soit en France ou en Inde, ce pouvoir temporel du joker ne nous semble pas être le point le plus problématique dans l'exercice de sa fonction. D'une certaine manière les personnes qui assistent à un TF acceptent de rentrer dans un cadre particulier qui est explicité et régi par le joker. Après les explications préliminaires, en restant observer la représentation et participer au forum, ils en acceptent les règles du jeu. Cependant comme le note Olivier Neveux :

Le joker fût-il le plus égalitariste des praticiens : comment ne pas reconduire la mécanique « abrutissante » ? Car si le joker n'est pas celui qui sait ce qu'il faudrait faire, le théoricien de l'émancipation des autres, en revanche, n'est-il pas inéluctablement celui qui cadre le champ même de ce qui est à débattre ?

Dans le langage de Rancière, cela prend le nom de « consensus » : « Le consensus n'est pas la paix. [...] Ce que consensus veut dire en effet, ce n'est pas l'accord des gens entre eux, mais l'accord du sens avec le sens : l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens. »¹⁶⁸ N'existe-t-il pas, dans cette façon de cartographier l'espace de la discussion, d'organiser le pensable – et, par là, ses conséquences tactiques et stratégiques – le risque latent d'ordonner à la logique d'un savoir doxique ce qui n'est, au mieux, qu'une somme d'acquis discutables (la nécessité des pratiques unitaires, par exemple) ?¹⁶⁹

En effet, le cadre que dirige le joker ne lui accorde pas seulement un pouvoir temporel. Pour organiser les interventions dans le temps du forum, le joker questionne, interprète ou synthétise. D'une certaine manière, le potentiel manipulateur du joker peut justement émerger dans toutes les interventions qu'il peut faire en dehors de ce pouvoir temporel qui régit le cadre du TF. Par exemple, lors d'une représentation sur le harcèlement au travail, un spect'acteur était intervenu pour proposer à la victime d'aller en parler à d'autres collègues pour chercher à organiser quelque chose. À la fin de l'intervention, le joker s'est rapproché du spect'acteur, l'a remercié et lui a posé cette question : « donc, vous avez essayé de le convaincre d'aller voir les syndicats ? » Le spect'acteur en question n'avait pas l'air pleinement satisfait de son intervention, car celle-ci n'avait guère changé la situation. Il répondit par l'affirmative à la question du joker sans pour autant avoir l'air convaincu que c'était ce qu'il avait essayé de faire. À aucun moment, ce spectateur n'avait abordé le syndicat. Mais le joker par sa connaissance de la pièce, par sa connaissance du type d'interventions qu'elle suscite en général et certainement en vertu de ses propres convictions, avait *sur-*interprété l'intervention du spect'acteur.

¹⁶⁸ Jacques RANCIÈRE, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 8.

¹⁶⁹ O. NEVEUX, « Difficultés de l'émancipation »..., *op. cit.*, p. 199.

Le joker risque toujours d'effectuer une forme de remaniement de l'action du spect'acteur. Ce risque de manipulation de la parole couplée à une volonté d'explication tient dans la vocation pédagogique du joker.

Le joker dans sa relation à l'ensemble des acteurs, à l'audience du forum, ainsi qu'à la communauté dans son ensemble, conserve la fonction pédagogique dans l'optique où Freire l'envisageait, c'est-à-dire, étroitement liée à la lutte des classes et aux questions de justice sociale et d'égalité.¹⁷⁰

Dans la lignée des animateurs de Freire, les jokers sont donc à la fois pédagogues et militants pour des questions de justice sociale et d'égalité. Il y a ainsi une pédagogie de la justice et de l'égalité développée par les jokers.

Cette pédagogie de l'égalité est au cœur du travail de Rancière qui oppose dans sa réflexion une pédagogie de l'émancipation à une pédagogie de l'explication. La pédagogie de l'émancipation lui est inspirée par Jacotot, modèle du maître ignorant¹⁷¹. Cette posture existe bel et bien dans le théâtre de l'opprimé, où, chez nombre de praticiens, on retrouve l'idée rancérienne qu'il est possible d'enseigner ce que l'on ne sait pas. Par exemple, la création de la pièce *Brick factory* du Jana Sanskriti fait suite à la rencontre avec un groupe de villageoises qui travaillaient dans une manufacture de briques. À la suite de la représentation de *Shonar Meye*, certaines d'entre elles vinrent discuter avec les femmes de l'équipe en les félicitant pour leur travail et leur énergie. Après ces compliments, une des villageoises interpella l'équipe. Elle exposa la situation des femmes de ce village (le travail dans la manufacture de briques, les viols répétés du patron de l'entreprise, le silence contraint de leurs maris et le risque d'être jugé par le chef du Panchâyat pour infidélité) pour souligner qu'elles ne pouvaient pas déployer la même force de résistance. La réponse du JS fut de reconnaître qu'il ne connaissait pas de solutions, mais qu'il pouvait mettre en scène cette histoire pour essayer d'en trouver collectivement au sein de ce que Rancière nomme un « cercle de la puissance »¹⁷². Dans ce type de cas, il est sûrement plus évident d'être un bon maître ignorant, puisque l'ignorance est sincère.

Mais, lorsque le joker a des connaissances sur l'oppression traitée, lorsqu'il a des propositions sur la manière de se défendre, sur la manière de répliquer contre celle-ci, est-il toujours à

¹⁷⁰ « The joker and his/her relation to the group of actors, to the audience of the forum, as well as to the community at large, retains the pedagogical function in the way that Freire envisaged it, therefore, closely tied to class struggles and to questions of social justice and equality. » Sruti BALA et Aristita I. ALBACAN, « Workshopping the revolution? On the phenomenon of joker training in the Theatre of the Oppressed », *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 18-4, 1 novembre 2013, p. 388-402.

¹⁷¹ Voir page 379.

¹⁷² J. RANCIÈRE, *Le maître ignorant...*, op. cit., p. 29.

même de laisser son savoir de côté pour rester dans l'optique d'un pédagogue de l'émancipation ?

C'est dans ce genre de cas que la pédagogie du TO devient plus proche de la maïeutique socratique, basée elle aussi sur la discussion et le dialogue. Dans le dialogue qui s'instaure entre la salle et la scène, le joker reste le maître. C'est lui qui interroge. Il n'a pas à énoncer de vérité, mais doit aider les gens à les découvrir. Or si le joker pense déjà connaître un certain nombre de vérités, la tentation peut être grande de passer de *je ne dois pas énoncer de vérité* à *je ne dois pas énoncer moi-même les vérités*. Dans les deux cas, la posture se veut toujours attentive à laisser les spectateurs (les apprenants) comprendre en s'exprimant et en échafaudant leurs propres raisonnements. Dans les deux cas, cette position encourage et fait confiance dans les capacités compréhensives du spectateur. Mais dans le second cas, le joker se fait guide. Il assiste le spectateur en l'aiguillant en fonction de ses convictions pour distinguer le certain de l'incertain, l'exact de l'inexact, le correct de l'incorrect. Cette deuxième posture ne s'exprime que rarement de manière frontale. C'est en cela qu'elle est proche du socratisme¹⁷³. Elle s'élabore par étapes, durant le forum au fil des interventions, de questionnement en questionnement, d'accord en accord, de consensus en consensus. La différence entre la pédagogie émancipatrice et explicative (dans laquelle la maïeutique socratique peut être rangée) reste difficile à percevoir. Tout d'abord parce qu'aucun praticien n'est simplement dans l'une ou dans l'autre. Il y a presque toujours une aspiration pour la première et une tentation (pas obligatoirement consciente) pour la seconde. Les postures se révèlent néanmoins dans le discours lorsqu'on interroge les praticiens sur la manière dont ils ont pu être surpris par les interventions des spect'acteurs. Certains vont être plus frappés par l'événement inattendu créé par l'intervention d'un spect'acteur, d'autres vont être surpris par une intervention où le spectateur va défendre de manière efficace ce en quoi croit le praticien. Cette deuxième forme d'étonnement mettra souvent en lien le statut social supposé (une femme, un SDF, un jeune en insertion, etc.) du spectateur en lien avec son intervention. Dans le premier cas, la surprise vient de la manière dont un spectateur s'approprie la pièce, dans le second, la surprise vient de la manière dont il s'approprie la figure de l'oppression traitée. Le pédagogue de l'émancipation s'émerveillera de voir les spect'acteurs avancer dans la compréhension, dans la connaissance en développant des capacités d'actions. Celui qui est plus tenté par l'explication s'émerveillera de voir les spect'acteurs avancer dans une même

¹⁷³ Pour un rapprochement de la méthode Boal et de la méthode socratique, voir : NILGUN TULUK, « Augusto Boal's Treatment of the Socratic Method Teaching Techniques used in with Drama in Education », *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 51, 2012, p. 1050-1055.

compréhension, en développant des capacités d'actions communes à celle du joker. Dans le premier cas, le joker part de l'égalité pour entamer le forum, dans le second le forum est un moyen de réalisation de cette égalité. Précisons une fois de plus que si ces deux postures sont opposées théoriquement, elles font toutes deux parties de la pratique des jokers. Aucun d'entre eux ne se considère comme un guide¹⁷⁴ ou comme une personne orientant les consciences opprimées, conduisant ces derniers à l'émancipation. Cependant la relation sociale qui s'instaure durant le forum laisse évidemment une grande place à la possibilité d'aiguillage de la part du joker. Mais il nous semble important de souligner que cette orientation explicative a des chances de développer chez le public le sentiment qu'on cherche à lui dire quoi faire, à provoquer chez des individus qui se vivent comme sujets le sentiment d'être instrumentalisés, la sensation qu'on cherche à développer leur culpabilité de ne pas agir, l'impression qu'on les incite à accomplir des actions qu'ils ne sont pas sûrs de vouloir réaliser.

Nonobstant cette critique de l'explication, il faut tout de même remarquer que l'aiguillage diffère foncièrement du dirigisme. De notre point de vue, cette posture explicative est peut-être inévitable. Le problème est qu'elle n'est pas toujours assumée comme telle et contredit parfois la manière dont la séance de TF est présentée. C'est ainsi que plusieurs groupes s'introduisent avec des phrases du type : « nous ne sommes pas là pour dire ce qui est bien ou ce qui est mal », « on n'est pas là pour se placer moralement » ; « nous vous proposons un espace pour partager nos expériences et nos points de vue » ; « nous sommes venus pour entamer un dialogue ». D'autre part, la position du pédagogue de l'émancipation ne saurait non plus tenir intégralement pour les praticiens de TO qui souhaitent une prolongation de l'action théâtrale. Si l'on se réfère à la maxime « qui enseigne sans émanciper abrutit. Et qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre »¹⁷⁵, on voit que cette position est en grande partie contradictoire avec la pratique de groupes qui cherchent à continuer le travail au-delà du cadre du TF. Car dans cette conception de l'émancipation, le rapport de dette¹⁷⁶ est totalement absent. À son état pur, cette pédagogie de l'émancipation renverrait à un don gracieux. Il ne s'agirait donc plus ici de construire avec un groupe des rapports étroits et une continuité dans le temps ; posture qui interdit de ne pas s'intéresser à ce

¹⁷⁴ Reste qu'entre ces deux pédagogies, il existe bien des intentionnalités différentes de la part des jokers. Pour le dire avec Spinoza, « celui qui désire aider les autres par son conseil ou dans l'action, afin de jouir ensemble du souverain bien, s'appliquera avant tout à gagner leur amour, et non à se faire admirer pour qu'une doctrine porte son nom, ni, de façon générale, à leur offrir aucune cause d'envie. » Baruch SPINOZA, *L'Ethique*, traduit par Roland CAILLOIS, Paris, Gallimard, 1993, p. 344.

¹⁷⁵ J. RANCIÈRE, *Le maître ignorant...*, op. cit., p. 33.

¹⁷⁶ Voir chap. *Un rituel de dons cérémoniels*, page 297.

que celui qui *s'émancipe* apprend. On voit ici que la pratique du TO ne saurait se réduire à une pédagogie et encore moins à une pédagogie émancipatrice.

Le joker n'est pas soit un maître émancipateur soit un maître manipulateur. Il y a dans son action – comme dans beaucoup de rôles sociaux qui recouvrent une dimension pédagogique – une tension dialectique entre ces deux orientations. Cette tension est peut-être décuplée dans le théâtre de l'opprimé en raison du rôle politique que se donne cette pratique, qui l'empêche d'être indifférente à son action. Comme le remarque Murielle, « le joker induit “une lutte”, il n'est pas neutre »¹⁷⁷. Cette impossible neutralité est pour nous consubstantiel au fait que son action recouvre un acte de défi¹⁷⁸ qui vise à provoquer le groupe en présence à répondre en prenant part à l'action théâtrale.

Nous avons analysé précédemment comment le TO opérait la constitution d'un espace public propositionnel (qui peut se transformer en espace public oppositionnel ou civique). Cette construction est son expression politique, son essence démocratique, qui est aussi la substance d'autres modes de pratiques (méthode Alinsky¹⁷⁹, réunions de divers types de collectifs, féministes, victimes, etc.). Le TO ne se limite pas à la constitution d'un tel espace, car cette pratique met en forme des dimensions qui ne sont pas propre à l'espace public, mais dans lesquelles la constitution d'un espace public où des délibérations peuvent s'opérer est possible. Nous avons aussi souligné le caractère pédagogique du TO, en relevant la tension dialectique entre volontés émancipatrices et un contenu explicatif parfois antagonique à l'idée même d'émancipation. Ces dimensions, politique et pédagogique, ne doivent pas dissimuler qu'il s'agit à la base de théâtre et d'un théâtre qui attache une importance particulière à théâtraliser le social tel qu'il est vécu par ceux qui y participent. Sans cette théâtralisation, la puissance émotionnelle de la fiction créatrice ne saurait laisser place à ces deux dimensions (pédagogique et politique). Cette théâtralisation renvoie à différentes formes sociales comme les rituels, le spectacle, le jeu...

¹⁷⁷ Entretien avec Murielle, *Féminisme enjeux*, 2013.

¹⁷⁸ Voir chap. *Un rituel de dons cérémoniels*, page 297.

¹⁷⁹ Saul David ALINSKY, *Être radical: manuel pragmatique pour radicaux réalistes*, Bruxelles, Éd. Aden, 2012.

12 Le théâtre de l'opprimé : De quelle forme sociale est-il le nom ?

12.1 *Les formes de théâtralisation du social*

La théâtralisation du social n'est pas l'apanage du TO et peut aussi produire des formes confortant le pouvoir en place – Balandier l'a fort bien montré¹ –, les hiérarchies existantes tout comme l'oppression. La notion de théâtralisation est aussi centrale dans la sociologie de Jean Duvignaud qui la conçoit comme un invariant anthropologique et qui doit avant tout être comprise comme l'expression d'une institution sociale qui exige ce renouvellement rituel de l'arrachement à l'ordre de la nature. Duvignaud remarque à juste titre que le caractère créatif de la théâtralisation ne se limite pas à une stricte répétition rituelle qui le vouerait simplement à conforter ce qui est institué.

Pour l'homme ou la femme en chair et en os, il s'agit de s'arranger avec les règles, de légitimer par quelque rite, un désir, un accident, un besoin, et sans doute d'enrichir ce qu'on appelle des mythes de quelque anecdote nouvelle. Le domaine du vivant associe le cosmos à ses limites existentielles.²

Cet invariant anthropologique, cette nécessité de « théâtraliser » notre existence, a particulièrement été étudié dans les pays anglo-saxons à travers les *performances studies*³ qui mettent en avant différentes formes de théâtralisation, à savoir le spectacle, la fête, le rituel et le jeu (*play*)⁴. Il est toujours complexe de délimiter les contours de ces différents types de manifestations collectives. Définir ce qui est propre à l'une d'entre elles, ou en quoi une manifestation collective relève plus de telles ou telles formes sociales révèle la difficulté d'employer ces catégories.

¹ Georges BALANDIER, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1992.

² Jean DUVIGNAUD, *La genèse des passions dans la vie sociale*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 69-70.

³ Le fait que le théâtre de l'opprimé soit beaucoup plus étudié dans le monde anglo-saxon est grandement lié à la présence de ce champ de recherche. Bien que profane dans cette discipline, il me semble que le champ des études théâtrales et des arts du spectacle en France ne laisse que peu de place à la multitude d'objets que peut traiter les *performances studies*.

⁴ Voir : Richard SCHECHNER, *Performance studies, an introduction*, London, Routledge, 2006, p. 297.

Pour relier le TO à ces formes sociales, il convient de le penser comme partie prenante de ces formes, mais aussi comme le revers de celles-ci. Car si le TO recouvre certaines de ces dimensions, il les gagne parfois par la négative, en se construisant par exemple contre l'idée de spectacle⁵ ou en créant du contre-rituel⁶. Ce point qui pourrait sembler futile au premier abord revêt en réalité une dimension incontournable pour comprendre le TO. Car s'il crée un espace public, la manière de se donner à voir n'aura pas la force, la pratique ne sera pas prise ou comprise de la même manière, s'il s'agit d'un espace public spectaculaire, ritualisé, festif ou ludique. Il convient donc d'aborder ces différentes formes de théâtralisation afin de comprendre comment celles-ci se retrouvent dans le TO et comment elles s'y articulent.

Commençons donc par la plus évidente et peut-être la plus problématique, à savoir le spectacle et ce qui peut être considéré comme son contraire depuis Rousseau, la fête.

Des caractéristiques du spectacle et de la fête

Toutes les sociétés humaines sont spectaculaires dans leur quotidien et produisent des spectacles pour des occasions particulières. Elles sont spectaculaires en tant que mode d'organisation sociale. Même si nous n'en avons pas conscience, les relations humaines sont structurées de façon théâtrale : l'utilisation de l'espace, le langage du corps, le choix des mots et la modulation de la voix, la confrontation des idées et des passions, tout ce que nous faisons sur les planches, nous le faisons dans notre vie.⁷

Derrière la notion de spectaculaire, Boal évoque la même idée que celle de l'invariant anthropologique de la théâtralisation, où l'acte de représenter qui, à travers nos passions et nos désirs, est la base de toute dynamique créative.

Dans la construction du TO, Boal ne s'attaque pas directement au spectacle ou seulement pour critiquer la passivité du spectateur. Mais tout au long de son œuvre, le terme est employé sans chercher à différencier le TO d'une forme de spectacle. Il s'en distancie néanmoins lorsqu'il aborde les expériences et recherches sur le TF.

Ceci est particulièrement valable en ce qui concerne le « spectacle » de théâtre-forum. En Amérique latine je n'ai jamais participé à un « spectacle », toutes les séances de théâtre-forum étaient organisées par une poignée de gens d'origine sociale homogène et dont l'intérêt convergent était de résoudre des problèmes relativement immédiats.⁸

Ces lignes sont écrites au moment où le TF commence à être systématisé. Cette mise entre guillemets montre une volonté de l'auteur de se distancier de la forme spectacle, conscient

⁵ Voir page 90.

⁶ Voir la sous partie *Le théâtre forum, rituel ou contre-rituel ?*, page 282

⁷ A. Boal, Déclaration à l'I.T.I., 2009.

⁸ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 167.

que ce n'est pas celle-ci qu'il avait utilisée en Amérique latine, mais percevant malgré tout que cette systématisation ne saurait s'émanciper pleinement de cette forme.

Le spectacle pose un problème dans l'institution de la pratique du TO que l'on peut résumer avec les mots de Duvignaud : « L'homme n'est pas délivré par le spectacle des passions, il s'y enfonce. »⁹ C'est justement contre cet enfoncement dans le drame¹⁰ que Boal a pensé l'idée de ce théâtre en adhérant à la volonté de distanciation proposée par Brecht et en y ajoutant l'investissement et la participation du public. Dès lors, on voit clairement apparaître une tension dans cette pratique cherchant à la fois à s'extirper de la forme spectacle, pour instaurer une participation du public, sans pour autant réussir à s'en défaire.

Cette tension autour de la participation est pour Duvignaud ce qui distingue le spectacle de la fête. Fête et spectacle sont deux formes de théâtralisation du social. Leurs différences se trouvent dans ce qu'ils donnent à voir et dans la manière de donner à voir. Quand Duvignaud reprend l'opposition opérée par Rousseau, entre le théâtre et la fête, il le fait avec une attirance pour les situations anomiques¹¹ qui sont pour lui le terreau du changement. Chez cet auteur, la fête n'est pas simplement une communion au sein d'une communauté, elle est aussi destruction et parfois destruction créatrice. C'est pour cette raison qu'il met souvent en relation les révoltes et les révolutions avec la fête. C'est aussi pourquoi il critique les formes de théâtre qui ambitionnent d'être politique ou révolutionnaire, car pour lui « les révolutions n'ont jamais de théâtre (ou alors ce sont de plates propagandes) parce qu'elles sont elles-mêmes en tant que crises sociales des théâtralisations de l'histoire. »¹² Boal ne contredirait certainement pas Duvignaud sur ce point. D'ailleurs pour lui, son « théâtre n'est peut-être pas révolutionnaire, mais c'est une répétition de la révolution. »¹³ Cette répétition s'effectue par la participation des spect'acteurs ; participation qui, pour Duvignaud, est consubstantielle à l'idée de fête. « La fête idéale est celle où tout le monde participe. Elle est impossible, et d'ailleurs, lorsque Rousseau la décrivait ainsi, il raisonnait par rapport à des petits groupes, il parlait des fêtes paroissiales de la communauté protestante de Genève. »¹⁴ Cette participation intégrale d'un groupe reste aussi un idéal dans le TF, même si, avec les jeux qui précèdent la

⁹ J. DUVIGNAUD, *Les ombres collectives...*, op. cit., p. 362.

¹⁰ Voir *Tableau 1 : Comparatif des formes théâtrales : dramatique, épique et forum*, page 69.

¹¹ J. DUVIGNAUD, *L'anomie...*, op. cit.

¹² Jean DUVIGNAUD, *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël, 1970, p. 163-164.

Duvignaud précise ensuite : « *La Révolution française, la commune, la révolution de 17 ont fourni des exemples admirables de cette dramatisation de l'existence collective et l'invention de figures inconnues. À quoi bon, donc, chercher à concevoir un théâtre révolutionnaire quand le théâtre est dans la rue ?* »

¹³ Augusto BOAL, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996, p. 48.

¹⁴ Jean DUVIGNAUD, « La fête aujourd'hui », Manuscrit, IMEC, fonds « Jean Duvignaud ».

représentation puis lors des interactions instituées par le joker, un grand nombre de personnes présentes sont incitées à prendre part à l'expérience. Mais faudrait-il pour autant voir dans une représentation de TO une fête plus qu'un spectacle, pour la simple raison que son bon déroulement nécessite une participation active d'hommes et de femmes ?

La participation du public ne semble pas suffire à pouvoir parler de forme festive. La fête, en tant que forme de théâtralisation, reste une expérience toujours renouvelée. Dans la *Fête aujourd'hui*, Duvignaud revient sur les écrits de *Fêtes et civilisation* et reprend une fois de plus l'opposition faite par Rousseau entre la fête et le spectacle, entre « le tête-à-tête d'une communauté dont les membres s'enivrent de leur propre solidarité et l'historique individuel donné à voir devant un public passif. »¹⁵ Deux constats émergent de ce retour. Tout d'abord, les fêtes sont souvent récupérées par les institutions capables d'une certaine hégémonie. Elles perdent donc de leur effervescence en devenant des commémorations. Malgré ce point Duvignaud constate un renversement singulier : « Aujourd'hui c'est à l'occasion de spectacle que l'on retrouve quelque chose de la fête. » Se pose alors la question de l'imbrication possible de la fête et du spectacle dans le théâtre. Ce retournement l'amène à repérer des *quasi-fêtes* qui laissent place à des formes de communion, comme lors de matchs de football ou certaines représentations théâtrales.

Or si la fête ne doit pas être appréhendée comme simple concept, mais plus comme expérience sensible, comment comprendre ce que peuvent être ces quasi-fêtes ? Duvignaud en parle comme un « acte qui détache, pour un moment, le spectateur de la confusion de la vie de chaque jour. [Lors de ces quasi-fêtes,] l'homme s'enrichit des illusions qu'il partage, des utopies qui le détournent de sa condition. »¹⁶ Si le théâtre peut susciter cet état de festivité, il précise qu'il faut pour cela une intensité dramatique et que le jeu des comédiens suscite autre chose que de simples applaudissements. Quand c'est le cas, au moment où la pièce s'achève, la fin ne donne pas le signal du départ, mais ouvre plutôt une écluse entre la représentation du monde imaginaire et le retour à la réalité. « Et cette écluse [...] est un moment de communion joyeuse, d'une convivialité étrange qu'on ne voit que là, une aventure du psychisme qui reconnaît la vérité onirique du drame et s'en détourne [pour une] brève minute de fête. »¹⁷

Si la métaphore est indéniablement séduisante, il est difficile de rendre compte de telles instantanéités. Elles restent néanmoins discernables. À la fin de certaines représentations de

¹⁵ Jean DUVIGNAUD, *Fêtes et civilisation*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 244.

¹⁶ *Ibid.*, p. 247.

¹⁷ *Ibid.*, p. 249.

TF, le joker fait remonter sur scène tous les spect'acteurs et spect'actrices qui sont intervenus et qui ont contribué à altérer le cours de l'histoire en entrouvrant les écluses qui séparent la fiction théâtrale du vécu des personnes en présence. Quand de petites représentations touchent à leur fin, il n'est pas rare de voir autant de personnes sur scène que dans la pièce. À ce moment et à ce moment seulement on peut voir une petite communauté éphémère qui se salue elle-même ; moment où l'on peut reconnaître cet état de quasi-fête. Ce moment éphémère qui fait suite au forum ne se retrouve pas dans chaque représentation. Mais nous avons pu y assister en France dans des TF où des interventions avaient été particulièrement marquantes et où le lien entre la fiction changeante et la réalité existante semblait pouvoir s'opérer ; au moins dans l'imaginaire. De la même manière en Inde, c'est aussi à la fin de certaines représentations que ces moments de quasi-fêtes transparaissent quand des membres du public restent alors que le spectacle est terminé pour parler et rire avec les acteurs du JS. Un respect mutuel – issu des dons réciproques¹⁸ qui ont été échangés – est papable dans ce moment particulier qui vient cristalliser la force du groupe et la commune participation de celui-ci à l'expérience qui vient d'avoir lieu. Ce moment de quasi-fête est aussi corollaire aux dons solidaires¹⁹ du forum. Quand un spectateur vient sur scène pour remplacer l'opprimé il fait don d'une autre représentation de la vie sociale. Ce don, il le fait pour lui, mais il le fait surtout pour l'ensemble du groupe concerné par l'oppression présentée. Au fil du forum, les interventions s'enchaînent, les dons s'accumulent et se complètent ; ce qui amène les membres du groupe à pouvoir imaginer de possibles modifications dans leurs vies quotidiennes. Sous cet angle, cet échange entre la salle et la scène se singularise par le fait que le groupe se donne à lui-même : c'est un don qu'il se fait. Cependant, si toutes les interventions de spect'acteurs et de spect'actrices sont marquées par cette dimension solidaire, rien ne laisse présager qu'à la fin du forum, on aboutisse à cet état enthousiaste de quasi-fête, liée à cette dimension solidaire où règne un sentiment de libération collective.

Libérer le spectateur, tel était bien la volonté de l'homme de théâtre qu'était Boal. Mais cette revendication ne nous a jamais été rapportée par aucun praticien. Elle n'a pas non plus été prononcée lors de prologues de représentation de TF. Si le changement de statut du spectateur est au centre du système échafaudé par Boal, si sa pratique se construit contre une certaine vision du spectacle joué dans le « théâtre bourgeois », c'est bien pour que le TO puisse être déclencheur de transformation. Cette transformation est bien une des volontés des praticiens qui cherchent à travers cette action théâtrale à déconstruire des problématiques sociales dans

¹⁸ Voir chap. *Un rituel de dons réciproques pour des dons solidaires*, page 303.

¹⁹ Voir chap. *Un rituel de dons réciproques pour des dons solidaires*, page 303.

le but d'impulser de nouveaux modes de résistance ou d'organisation. C'est ici la différence fondamentale entre la fête, qui serait une forme de destruction créatrice spontanée, et cette pratique – où émerge parfois des *quasi-fêtes* – qui nécessite un travail menant à une recherche de déconstruction créatrice propre à la constitution d'un espace public propositionnel.

En sortant du régime de division entre spectateurs et acteurs propre au spectacle, le TO s'efforce de briser une règle tout en instaurant un nouveau mode de communication. Cependant, la dimension festive qui émerge parfois ne retire en rien la présence du spectacle, au contraire, car « le spectacle est réalisé par ses propres spectateurs. »²⁰ Si une dimension festive apparaît, c'est toujours après le spectacle et à la suite de la dimension spectaculaire du forum. Ainsi la forme théâtralisée du TO, créatrice d'un espace public, possède une dimension spectaculaire propre au théâtre et peut, lorsque l'alchimie entre une représentation, un groupe, un public et un lieu s'effectue, produire une forme de *quasi-fête* liée au sentiment qu'un chemin a été accompli.

En plus de ces deux dimensions, spectaculaires et festives, nous devons maintenant interroger le caractère ludique de cette pratique.

Du jeu

Au préalable, il apparaît nécessaire de s'appuyer sur la langue anglaise pour souligner une différence en le *game* et le *play*, qui n'est pas explicite en français. Le *game* renvoyant aux règles du jeu, le *play* renvoyant plus à l'expérience même du jeu. À cette différence, il importe d'ajouter une autre distinction qui est faite en anglais entre *play* et *act*.

Les jeux sont particulièrement présents durant les ateliers de TO. Ils se retrouvent aussi dans l'introduction d'un TF. Les jeux qui sont parfois pratiqués au début d'une séance – nous avons vu qu'en Inde ils étaient remplacés par des chants et des danses²¹ – permettent d'entrer dans celle-ci. Ils permettent d'introduire la représentation, d'introduire les spectateurs dans le

²⁰ « O espetáculo é feito pelos próprios espectadores. » Augusto BOAL, *A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*, Rio de Janeiro, Brasil, Funarte : Garamond, 2009, p. 143.

²¹ Cette différence non moins marquée par une analogie fonctionnelle nous ramène aux propositions de Mauss qui mettait en lien le jeu et l'esthétique dans ces cours : « tous les arts sont des jeux mais tous les jeux ne sont pas des arts; » « Le jeu fait partie de l'ensemble esthétique : toute l'esthétique est un jeu (avec en plus une sensation du beau). » Marcel MAUSS, « Rapport des jeux et des rites », *Socio-anthropologie*, 13, mai 2003, <http://socio-anthropologie.revues.org/172>.

spectacle. Si en France les jeux introductifs préparent le spectateur à l'entrer dans un TF²², en Inde, les chants et les danses sont plus une préfiguration de celui-ci.

Le caractère clairement ludique de l'introduction ne doit pas empêcher de voir que le jeu est aussi présent durant le forum. Mais la dimension ludique du forum n'est plus fonctionnelle comme celle des jeux préliminaires. La participation et l'intervention des spectateurs et des spectatrices constituent en soi « une entrée dans le jeu ». On joue à aller affronter l'opprimé, on joue à aller défier le pouvoir, on joue à se mettre en scène en train de le faire. Gregory Bateson précise que « l'énoncé "ceci est un jeu" donne à peu près ceci : "les actions auxquelles nous nous livrons maintenant ne désignent pas la même chose que désigneraient les actions dont elles sont des valant pour". »²³ Les actions auxquelles nous nous livrons durant un TF ne dénotent pas les mêmes choses que ce que dénoteraient les actions qu'elles dénotent. L'action prend une autre signification que si elle s'établissait dans le réel. Le jeu réside dans le déplacement de la signification qu'auraient dans d'autres situations les actes du jeu. Si les objectifs restent les mêmes, les enjeux et les risques sont moindres ; ceci n'est qu'un jeu. Sans cette dimension ludique, plusieurs des actions du TF ne seraient être réalisables.

Cependant si cette dimension ludique est inhérente au TF, nous n'avons jamais entendu un joker présenter le forum en annonçant « ceci est un jeu ». Les personnes qui vont intervenir ont pourtant conscience que c'est un jeu et que les actions du forum n'ont pas la même signification que celles qui s'établissaient dans le réel. Les individus qui y prennent part ont tout de même conscience de l'engagement que représente cet acte. En témoigne l'expérience de cette jeune fille qui n'osait pas venir sur scène lors du dernier passage du JS de peur de ce que pourrait dire son père²⁴. Ce n'est qu'un jeu, mais y prendre part engage. Dans ce cas, la conscience de l'engagement précède l'action. En France, il nous est arrivé d'assister à des TF dans des établissements scolaires où la conscience que le jeu engage ne se dévoilait qu'à l'arrivée sur scène. Ainsi, certains jeunes hommes répondaient à l'invitation du joker, se levaient plein de fierté, avec un air malicieux et marchaient jusqu'à la scène certainement dans l'idée d'amuser la galerie. Mais lorsqu'ils franchissent la frontière symbolique de la scène, l'air espiègle quittait les traits de leurs visages comme s'ils prenaient conscience que les interactions qui allaient suivre, toutes fictives qu'elles soient, représentaient des enjeux bien réels.

²² Voir chap. *Les publics*, page 346.

²³ Gregory BATESON, *Vers une écologie de l'esprit. Tome I*, Paris, Seuil, 1995, p. 250.

²⁴ Voir fin du chap. *L'examen de la fille et la dot*, page 277.

Le public est bien conscient qu'il ne s'agit que d'une représentation de la réalité, d'une fiction qui permet de « rendre présent »²⁵. Ce que l'anti-modèle représente est distinct des actes qui sont représentés dans le forum. Si le spect'acteur a été touché par la représentation, que les relations qui s'y déployaient lui semblent familières et qu'il croit à ce qu'on lui propose, les actes vont prendre un sens *supérieur* – tout du moins d'une autre valeur – par rapport à la représentation²⁶ elle-même.

Comme l'a remarqué Roberte Hamayon, jouer et accepter de jouer revient à adopter une *attitude* de croyance sans qu'il y ait pour autant de véritables objets de croyance²⁷. Cette attitude est liée au fait que les participants vivent l'expérience du forum comme quelque chose dont l'aboutissement est indéterminé, car cet aboutissement ne repose pas à proprement parler sur leur épaule. Comme c'est une fiction et que le TF ne vient pas sanctionner ou donner de nouveaux attributs (diplômes, salaires, amendes...) aux participants, ces derniers sont *a priori* dégagés de toutes obligations envers lui. Ce qui leur offre une liberté d'interprétation de l'aboutissement de l'expérience. Chaque membre du public a le choix de rester observateur du déroulement de la séance ou d'y prendre part. Celui qui entre dans le jeu le fait consciemment et « joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre. »²⁸ Cet acte de jeu correspond pour Caillois à la *mimicry*. Mais la dimension ludique des interventions ne se limite pas à cette catégorie fondamentale²⁹. On retrouve aussi des caractéristiques de l'*agon* par le fait que les interventions expriment une rivalité liée au défi³⁰ lancé par le joker de venir répliquer sur scène à l'oppresseur. Et l'on trouve enfin des caractéristiques de l'*aléa* dans la dynamique spéculative inhérente à l'acte de venir jouer sur scène. Cette dynamique spéculative est un pari sur l'effet bénéfique éventuel du jeu. On retrouve ici l'étrange adhésion de cette croyance dont parle Hamayon, alors même qu'il n'y a pas de référence concrète pour la fonder. C'est un acte de croyance³¹ sans véritable contenu

²⁵ Roberte HAMAYON, *Jouer: étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Paris, La Découverte, 2012, p. 196.

²⁶ C'est pourquoi la fonction esthétique d'un TF peut-être grandement instrumentale car elle vise à produire de nouvelles représentations.

²⁷ R. HAMAYON, *Jouer...*, *op. cit.*, p. 207.

²⁸ Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 61.

²⁹ Caillois distingue quatre catégories fondamentales de jeu que sont l'*Agon* (Compétition), l'*Aléa* (Chance), la *Mimicry* (Simulacre) et l'*Ilinx* (Vertige). Certaines distances doivent être prises avec ce système de catégorisation ; notamment lorsque Caillois cherche à distinguer des jeux qui seraient exclusivement réglés ou fictifs. *Ibid.*, p. 41.

³⁰ Voir page 301 pour rivalité et page 297 pour le défi.

³¹ Dans le double sens paradoxal du mot croyance ; à la fois doute (pari) et assurance (ou adhésion). Voir Jean POUILLON, « Remarques sur le verbe “croire” », in *La Fonction symbolique: essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979, p. 43-51.

de croyance. « Jouer apparaît comme un pari sur une hypothèse heureuse. »³² Rien n'assure que l'acte de participer aboutira à des effets bien réels. Lorsqu'une personne a pu assister à une ou plusieurs séances de TF, qu'elle revient pour participer (comme c'est parfois le cas en France et presque tout le temps le cas avec le public du JS), cette action laisse penser que celle-là a pu apprécier les retombées positives de l'acte performatif³³. En France, une spect'actrice nous a confié se rendre là où se jouaient des TF sur le sexisme dès que possible, car elle ressentait une nécessité de venir intervenir sur scène pour s'entraîner à résister. Ce point nous rappelle que les retombées positives de cette pratique restent à l'appréciation des intéressés qui y participent et dans une moindre mesure des autres personnes présentes, car les interventions relèvent d'actes qui constituent une action publique et qui dépassent l'action des intéressés.

La puissance du jeu : de manière très concrète, le jeu est, à microéchelle, la *preuve* de la construction des rôles sociaux. Pendant un temps, des acteurs inversent, miment, parodient, dégonflent les puissances et de ce fait fragilisent la fatalité sociale. L'atomisation, la résignation, la stabilité sociale sont confrontées à la force mouvante, dynamique et ponctuelle du jeu.³⁴

Cette puissance du jeu s'exprime dans un moment particulier qui, dans le TF, s'inscrit dans un cadre où la puissance du jeu est apparentée à la puissance de l'acte qu'elle exprime en public. C'est sur ce rattachement que les praticiens insistent le plus. Car ils attribuent au fait de jouer la capacité d'avoir des « effets » concrets sur le réel. Cette attribution de capacités instrumentales est aussi le propre d'une autre forme de théâtralisation : la pratique rituelle.

Du rituel

Avant que l'analyse de l'activité et des comportements rituels se déploie à un ensemble de domaines très larges (politique, institutionnelle, vie quotidienne), il semble important de rappeler que la question rituelle est fortement liée à la question religieuse. Toute la question réside dans le lien qui les unit. Est-ce que tout rituel est marqué par un fond de religiosité³⁵ ou est-ce que les rituels religieux sont des cas spécifiques et particuliers de l'activité rituelle ?

³² R. HAMAYON, *Jouer...*, op. cit., p. 224.

³³ Une action peut-être dite performative lorsqu'elle réalise ce qu'elle énonce. De ce fait, l'énoncé accomplit un acte autre que celui d'énoncer.

³⁴ O. NEVEUX, *Théâtres en lutte...*, op. cit., p. 171-172.

³⁵ Comme c'est le cas des théories qui postulent que l'origine des institutions sociales est à mettre en lien avec les rituels religieux et par conséquent que le rituel religieux donne un référent pour penser tous les autres qui en sont issus. Dans ce quand on, retrouve de auteurs comme Durkheim, Mauss, Girard, etc.

Ces deux conceptions distinctes permettent cependant d'établir des liens entre rituel et théâtre. La première s'attache plus au contenu du rituel qui aurait une essence sacrificielle³⁶. Ainsi elle établit des liens entre rituel et théâtre autour de l'idée du tragique où le traitement de la violence exécuté dans le contenu opère une série de conjonctions et de disjonctions avec le social. La seconde conception du rituel porte beaucoup plus son attention sur la forme et sur le cadre rituel et va mettre l'accent sur des caractéristiques formelles communes. Elle s'attache alors davantage à montrer que rituel et théâtre possèdent une narration bornée par un début et une fin ; qu'ils ont en commun le fait de développer une intrigue à travers une action montant en intensité, etc..

Les liens entre théâtre et rituel sont à la fois profonds, ténus et ambigus. En s'appuyant principalement sur le théâtre occidental, Eli Rozik observe que les volontés de voir des origines rituelles au théâtre relèvent plus de raisons idéologiques que de la vérité scientifique³⁷. Ces raisons idéologiques tiennent pour lui au fait que plusieurs auteurs cherchent à voir du rituel dans le théâtre dans une optique romantique³⁸ pour lui attribuer une aura métaphorique. Cette aura métaphorique serait censée apporter ou redonner une qualité numineuse³⁹ au théâtre. La question des origines rituelles du théâtre ne nous importe pas directement ici, mais celle du lien entre théâtre et rituel nous concerne bien. C'est donc conscient de ce risque que nous chercherons à étudier l'existence d'une dimension rituelle dans le TO. nous nous attacheront ici fortement à forme, sans omettre que l'importance réside dans le contenu.

Dans la troisième partie, nous sommes partis de la définition suivante du rituel pour la mettre en lien avec la pratique du TO : un rituel est une action collective répétitive, traditionnelle, symbolique et relative à des entités ou des valeurs, dont l'efficacité est questionnable parce qu'elle n'est pas seulement instrumentale ni immédiatement instrumentale.

Cette définition nous a amené à voir des caractéristiques contre-rituelles dans la pratique du TF. Ces analyses s'appuyaient sur la pièce *Shonar Meye* et mettaient en tension le caractère rituel et contre-rituel de ce qui était donné à voir. Les tensions s'opèrent dans cette pièce à différent niveau. C'est d'abord en transgressant la forme rituelle théâtrale que le TF produit du contre-rituel. C'est ensuite dans le contenu que *Shonar Meye* détourne la religiosité des

³⁶ Le rituel est alors intrinsèquement lié à la question du sacré, compris comme la manière dont les groupes humains domestiquent leur propre violence collective, en la contenant, en l'autorisant, mais aussi en refoulant, en la sublimant ou en la dissimulant.

³⁷ Eli ROZIK, « The Ritual Origin of Theatre : A Scientific Theory or Theatrical Ideology ? », *The Journal of Religion and Theatre*, 2-1, 2003, p. 105-140.

³⁸ Où l'idéal prédomine sur les considérations pratiques.

³⁹ Qui rend présent le caractère sacré à l'expérience humaine.

représentations divines et remet en cause le rituel du mariage hindou⁴⁰. En prenant le contre-pied de ce rituel, *Shonar Meye* révèle le statut de victime des femmes et les processus victimaires. À travers cette remise en cause, *Shonar Meye* dépeint un ensemble de pratiques sociales ayant un caractère tantôt religieux, traditionnel et économique, afin de pouvoir les critiquer à travers la pratique du TF. C'est pourquoi la pièce finit par rappeler que toute domination appelle une résistance. On voit bien ici une action collective qui vise à répéter des traits du social en interrogeant leurs valeurs et en laissant planer la possibilité d'une efficacité instrumentale qui viendrait conjurer ces valeurs. Pour cela, ce contre-rituel propose un retournement qui vise à produire un échange propre au don cérémoniel, compris comme l'enchevêtrement de dons de répliques, de dons réciproques et de dons solidaires.

Cette analyse peut-elle être élargie à un ensemble plus large de représentations de TO ? S'applique-t-elle particulièrement à la pratique du Jana Sanskriti – ou même seulement particulièrement à la représentation *Shonar Meye* – qui joue ses pièces à multiples reprises devant un même public ? La production de rituels de conjuration est-elle un point commun à même de caractériser l'activité des praticiens de TO ?

Avant de chercher à répondre à ces questions, nous devons tout d'abord constater que les praticiens n'utilisent pas le concept de rituel pour parler du TO ou pour définir leur pratique⁴¹. Ce concept est pourtant présent dans les textes de Boal. Chez lui, la notion de rituel est pensée à différents niveaux. Dans son dernier livre publié, Boal emploie le terme rituel dans au moins trois sens. L'un pour critiquer les rituels qu'utilisent par exemple les Églises ou l'État. Le théâtre législatif est d'ailleurs conçu, par *mimesis*, à la fois contre et en référence aux rituels classiques⁴² d'une chambre parlementaire ou d'une assemblée. Ces rituels doivent, pour lui, être mis à jour à travers la pratique du TO. Boal emploie ensuite le terme rituel dans une acception plus large – que l'on pourrait dire goffmanienne, mais qui prend en compte les rapports de domination – pour parler des rites de vie quotidienne. Pour Boal, « l'une des principales fonctions et forces de l'art est de révéler, de rendre sensible et conscient ces rituels

⁴⁰ Un des avatars de *Shonar Meye* fait de même avec le mariage musulman qui comporte des problématiques similaires.

⁴¹ Lors de rencontres internationales, j'ai eu, à plusieurs occasions, la possibilité d'échanger sur ce point avec des praticiens de différents pays. La plupart d'entre eux ne montraient pas un intérêt particulier pour ce genre de réflexion. Cependant, certains praticiens, principalement d'Amérique latine ou ayant travaillé en Afrique (je n'ai hélas pas pu m'entretenir sur cette question avec des praticiens africains), opéraient des rapprochements entre l'activité rituelle et le TO.

⁴² Augusto. BOAL, *The aesthetics of the oppressed*, London, New York, Routledge, 2006, p. 6.

théâtraux du quotidien ; spectacles qui passent inaperçus, même si ce sont de puissantes formes de domination. »⁴³ C'est ce qu'il souhaite développer dans l'esthétique de l'opprimé :

L'esthétique de l'opprimé cherche à redécouvrir les rythmes intérieurs de chacun, les rythmes de la nature, le travail et la vie sociale. [...] À partir de jeux, *L'image du temps*, le *Jeu des professions*, les *Masques et Rituels*, nous pouvons choisir n'importe quelle activité mécanisée de nos vies professionnelles ou de notre vie quotidienne et la transformer en danse. En plus d'être un plaisir, voir ce que nous faisons en dansant révèle nos mécanisations – certains nécessaires, d'autres absurdes.⁴⁴

Boal envisage la ritualisation à partir de la manière dont l'individu incorpore les codes sociaux dans son activité quotidienne. C'est ici le troisième sens sous-tendu dans son emploi du mot « rituel » qui est ici appliqué à la pratique. Si la ritualisation dans la vie quotidienne correspond pour Boal à la manière dont le comportement corporel est standardisé à travers notre socialisation, cette même ritualisation peut être utilisée dans la pratique dans un sens diamétralement opposé. Elle est pensée à partir de l'expérience individuelle, mais dans le TO, cette incorporation va être reprise collectivement dans un processus créatif qui la remet en cause. C'est pourquoi il voit la ritualisation que propose le TO comme un moyen de révéler la domination des rites quotidiens inhérente aux structures sociales⁴⁵.

L'intérêt de Boal pour le rituel est d'ailleurs plus ancien, on le trouve déjà dans des ouvrages comme *Stop ! C'est magique*. Dans celui-ci, il parle de construction « rituelle »⁴⁶ pour décrire l'aboutissement de la réalisation de l'anti-modèle

Je crois que la réalisation d'un modèle passe de préférence par le théâtre-image. Et, plus spécialement, par les séquences techniques du théâtre-image qui aboutissent à la construction du « rituel » concrétisant le thème traité.⁴⁷

Boal insiste sur le fait qu'il s'agit de formes rituelles théâtrales. La manière dont il l'emploie dans ce texte semble renvoyer à une représentation « pure » de la réalité par l'utilisation de « rituels réalistes ». Il met d'ailleurs en garde contre l'utilisation de rituels théâtralement pauvres, qui nécessitent d'être repris en donnant une esthétique particulière en s'inspirant

⁴³ « Uma das principais funções e poderes da Arte é revelar, tornar sensíveis e conscientes esses rituais teatrais cotidianos, espetáculos que nos passam despercebidos, embora sejam potentes formas de dominação. » A. BOAL, *A estética do oprimido...*, op. cit., p. 141.

⁴⁴ « A Estética do Oprimido busca redescobrir os ritmos internos de cada um, ritmos da natureza, do trabalho, da vida social. Não da hit-parade. A partir dos jogos A imagem da hora, Jogo das profissões, Máscaras e Rituais, podemos escolher qualquer atividade mecanizada das nossas vidas profissionais ou cotidianas e transformá-la em dança. Ver o que fazemos sendo dançado, além de ser um prazer, revela nossas mecanizações – algumas necessárias, outras absurdas. » *Ibid.*, p. 203.

⁴⁵ « Estruturas sociais são estruturas de poder, e o poder exige insígnias e rituais para ser respeitado. » *Ibid.*, p. 143.

⁴⁶ L'emploi de ce concept est sans doute à mettre en lien avec les débats que Boal a pu avoir aux États-Unis avec des intellectuelles comme Richard Schechner.

⁴⁷ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 172.

d'autres formes rituelles à même de mettre en évidence des caractéristiques profondes d'une scène de vie quotidienne. Pour cela, Boal propose d'établir une homologie entre différents type de rites quotidiens⁴⁸. Il parle alors de « rituels extrapolés » qui permettent de construire un anti-modèle efficace. Il énonce ensuite la mise en scène d'épisodes du quotidien qui sont esthétisés pour être théâtralisés comme la construction de « rituels métaphoriques ». On voit dans ces trois formes qu'un TF n'est pas en soi rituel, mais qu'il s'agit d'une construction ritualisée à partir de rituels du quotidien.

À mon sens le style importe peu : on doit utiliser le plus adapté. Trois formes de rituels sont possibles : 1) le rituel réaliste, 2) le rituel extrapolé, 3) le rituel métaphorique. Ceci pour la mise en scène. J'en dirai autant pour la dramaturgie, mais cela nous mènerait à un autre thème.⁴⁹

Cette manière de concevoir la ritualité pose le problème de la confusion, de l'amalgame ou de la juxtaposition avec la question esthétique. Si chaque événement rituel possède une esthétique propre, chaque événement esthétique – comme la plupart des spectacles – n'est pas forcément rituel. Dans la continuité de Richard Schechner⁵⁰ nous pensons que ce qui permet de distinguer ces types d'événements tient particulièrement au type de public, à sa place dans l'espace social et enfin, à son rôle dans l'événement. Un rituel séculier n'a pas le même sens s'il est effectué devant les seuls membres d'un village ou s'il est joué devant ces mêmes villageois et quarante touristes qui viennent de descendre du bus⁵¹. Comme le souligne Jacques Arpin :

L'événement rituel supporte mal l'intrusion qui met en cause le sens même de la performance. Sur le terrain, l'anthropologue connaît bien ces touristes dont la simple présence fait douter du sérieux d'une performance. Leur exclusion peut être exigée comme dans certains candomblés de Bahia. Quant à la situation des rituels importés, elle peut être observée lors de performances ethniques. Pendant ces performances, on ne peut pas prévoir la part de rituel et la part de spectacle. Un performer peut entrer en transe et le public penser qu'il « joue » ; le performer peut « jouer » et un spectateur peut entrer en transe.⁵²

C'est pourquoi la force d'un processus rituel tient surtout au degré d'implication du public, c'est-à-dire à la manière dont il est concerné par ce que l'événement cherche à rendre présent et à la façon dont il peut participer à le rendre présent. Comme le rappelle Houseman, le rituel

⁴⁸ Il donne notamment l'exemple d'une pièce traitant de l'inspection dans l'éducation nationale qui va être jouée en créant des analogies avec une scène de confession.

⁴⁹ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 173.

⁵⁰ Richard SCHECHNER, *Performance theory*, New York, Routledge, 1988.

⁵¹ De la même manière des représentations comme *Shonar Meye*, *Where you sand* ou *Trafic Child*, auxquelles j'ai pu assister durant le festival Muktheadhara, en présence d'une trentaine d'Occidentaux, étaient à prendre comme une démonstration esthétique. Car notre incursion dans les villages changeait foncièrement le sens que pouvaient prendre de telles représentations.

⁵² Jacques ARPIN, « La valise entrouverte », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, 12 octobre 2011, p. 85-113.

est l'un des « nombreux modes de participation intervenant dans le façonnage des actes qui se donnent à voir »⁵³. Il est cependant particulier par le fait que « l'attention des individus est focalisée non pas sur leur capacité à exprimer leurs dispositions à travers leurs actions, mais sur l'aptitude qu'auraient leurs actions à influencer sur leurs dispositions. Ainsi, plus leur participation à une situation donnée est réglée par le fait de référer leurs pensées et leurs sentiments à l'accomplissement de certains actes, plus ils participent sur un mode rituel. »⁵⁴

Les représentations auxquelles nous avons assisté en France prennent de fait un caractère totalement différent selon l'implication émotionnelle du public par rapport au drame qui se joue devant eux. Dans les pièces où le public ne peut se projeter que de manière distanciée, l'action du spect'acteur va plus consister à faire montre de ses dispositions à interagir avec un oppresseur. Alors que lorsque la projection dans le drame se fait par identification, que l'histoire qui se joue correspond à ce que vit le spect'acteur, à travers son action, ce dernier va plus venir éprouver ces dispositions. Dans ce cas, même les spectateurs qui n'interviennent pas peuvent aussi éprouver, certes par procuration, leurs dispositions à travers l'action de ceux qui prennent part au jeu. Cette situation n'est rendue possible que lorsque le cadre qui est instauré rend palpable une histoire qui a été ritualisée et qui renvoie pour les spectateurs à des expériences bien réelles, où l'implication du spectateur dans le drame renvoie à son implication dans le monde social.

On retrouve ici la différence faite par Schechner entre l'*efficacy* et l'*entertainment*⁵⁵ qui permet de différencier le rituel d'autres formes de performance. Dans la situation d'*efficacy*, tout le monde est impliqué et un résultat est attendu. Dans *entertainment*⁵⁶, la participation peut être physique ou intellectuelle, elle peut se caractériser par une grande force émotionnelle, mais cette participation n'est pas significative dans la continuité, dans la relation avec l'avant et l'après représentation. Schechner précise qu'il faut penser l'*efficacy* et l'*entertainment* comme une combinaison qui ne peut pas être séparée, et même comme les extrêmes d'un continuum. Dans ce continuum⁵⁷, l'auteur précise aussi qu'il faut se garder de mettre le théâtre d'un côté et le rituel de l'autre.

⁵³ M. HOUSEMAN, *Le rouge est le noir...*, op. cit., p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ Richard SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure. Process of the Efficacy-Entertainment Dyad », *Educational Theatre Journal*, 26-4, 1974, p. 455-481.

⁵⁶ Le terme renvoie au divertissement et au spectacle.

⁵⁷ Qui est aussi un continuum entre regarder et participer, entre apprécier (dans le sens de critique) et croire, entre être sensible et être en transe, entre créativité individuelle et créativité collective...

Même si le TF se caractérise par une recherche d'efficacité, la manière de le mettre en place et la nature du public peuvent faire que l'implication de ce dernier n'est pas à même de contribuer à cette recherche d'efficacité. De sorte qu'on ne peut pas juger de l'efficacité d'un TF seulement parce que dix spect'acteurs et spect'atrices sont intervenus. Ce qui compte est le degré d'implication du groupe qui constitue le public. Car si toute forme de représentation est une expérience collective, ce qui peut donner un contenu rituel à l'expérience dépend des expériences qui ont été vécues par le collectif et de la concordance de la représentation avec ces expériences. C'est lorsque cette concordance est atteinte qu'on peut trouver un caractère rituel⁵⁸.

C'est ce qui amène Schechner à affirmer que la transition du théâtre au rituel a lieu quand un groupe d'individus distincts se transforme en une communauté de participants⁵⁹. Difficile de ne pas abonder dans son sens au regard de nos observations. De fait, si les pièces de TF construites lors d'ateliers de TO relèvent bien d'un travail de ritualisation, un TF ne prend la forme d'un rituel que lorsqu'une communauté de participants émerge. Boal ne disait pas autre chose lorsqu'il parlait de ses expériences de TF en Amérique latine qui n'étaient pas des « spectacles », mais qui s'organisaient avec *une poignée de gens d'origine sociale homogène et dont l'intérêt convergeant était de résoudre des problèmes relativement immédiats*.⁶⁰

Pour que cette communauté de participants émerge, il faut que l'ambition instrumentale du TF prenne. Il faut pour cela que le public accueille cette expérience comme un moment capable de produire des résultats⁶¹.

Cependant, cette communauté de participants reste un idéal, car l'ensemble du public n'est jamais intégralement impliqué dans la représentation. En Inde, tout autour d'une représentation dans un village, on assiste à des va-et-vient entre les maisons et le groupe qui constitue le public. Des personnes répondent au téléphone. En France, les mêmes téléphones sont consultés pour regarder l'heure ou pour répondre à un message. Certaines personnes se retrouvent devant de telles représentations par curiosité, par hasard ou même par obligation⁶². À ce sujet, Houseman remarque la chose suivante :

⁵⁸ Cette concordance est néanmoins une condition nécessaire mais pas suffisante.

⁵⁹ R. SCHECHNER, *Performance theory...*, op. cit., p. 142.

⁶⁰ Voir page 396.

⁶¹ Dans l'exemple de *Shonar Meye*, j'ai analysé que cette ambition instrumentale relevait d'une volonté de conjuration. J'y reviendrai dans le chapitre suivant : *La conjuration*, page 424.

⁶² C'est par exemple le cas de certaines représentations jouées dans des établissements scolaire ou dans des structures d'accueil.

Le degré d'engagement rituel des acteurs varierait forcément au cours d'un événement donné et d'une personne à l'autre. Non seulement les divers participants peuvent être plus ou moins attentifs à ce qu'ils font, mais ce qui est résolument rituel pour certains peut être vécu par d'autres sur le mode du jeu ou du spectacle ou de tout autre chose.⁶³

Ce qui relativise de fait la possibilité d'associer formellement le contenu d'un TF à un rituel. Sa ritualité est ainsi une contingence.

Irréductible au *spectacle*, capable de produire des *quasi-fêtes*, le Théâtre de l'opprimé articule des formes d'agir sensiblement différentes, l'une s'apparentant au *jeu* et l'autre ayant l'allure du *rituel*. Sans chercher à faire rentrer cette pratique dans une de ces formes ou à donner la primauté à l'une de ces définitions, il semble intéressant de l'utiliser comme analyseur de ces différentes formes sociales pour comprendre le rapport qu'elles peuvent entretenir entre elles. En retour l'étude de ces liens pourra nous apporter des éléments de compréhension sur la pratique du TO.

12.2 *Imbrication ou enchevêtrement des formes sociales de théâtralisation.*

Nous venons de voir que le TF pouvait être analysé et défini à partir d'une pluralité de formes sociales de théâtralisation. Il nous faut maintenant nous interroger sur la manière dont la pluralité de formes inhérentes à cette pratique sont liées entre elles. Doit-on penser que ces formes entretiennent un rapport hiérarchique entre elles ? Qu'elles sont imbriquées les unes dans les autres ? L'emploi d'une de ces formes en implique-t-il une autre ? Ce qui tendrait à laisser apparaître des rapports de subsumption entre elles. Ou doit-on plutôt considérer que ces formes s'enchevêtrent avec une relative interdépendance ?

Ces réflexions sont au cœur des problématiques de nombreux anthropologues⁶⁴ qui mettent chacun la prééminence sur l'une de ces interprétations en cherchant à différencier ou à rapprocher ces formes, en interrogeant leurs liens d'imbrication ou d'enchevêtrement.

⁶³ M. HOUSEMAN, *Le rouge est le noir...*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁴ Voir par exemple : Thierry WENDLING, « Du rite et des théories indigènes de l'action », *Ethnologie française*, 37-HS, 2007, p. 119-122 ; Michael HOUSEMAN, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », *Thérapie Familiale*, Vol. 24-3, septembre 2003, p. 289-312 ; Albert PIETTE, « Fête, spectacle, cérémonie: des jeux de cadres », *Hermès, La Revue*, n° 43-3, décembre 2005, p. 39-46 ; R. HAMAYON, *Jouer...*, *op. cit.* ; John J. MACALON, *Rite, drama, festival, spectacle: rehearsals toward a theory of cultural*

L'enchevêtrement

Nous chercherons ici à identifier les différentes composantes impliquées dans la structuration du TF afin de préciser les différentes interrelations entre ces composantes. Nous chercherons ici à être attentifs à leurs enchâssements, à leurs alternances et à leurs juxtapositions.

Pour commencer, il nous semble nécessaire de considérer un TF à la fois comme un moment et comme un processus. Moment par le fait de se situer en dehors du quotidien. Processus par le fait que cette pratique cherche à avoir une efficacité distinctive et à produire chez le spectateur un changement entre le début de la représentation et la fin de celle-ci. En tant que moment et que processus, un TF est marqué par un début et une fin. Il emmène le public en dehors de son quotidien pour le rendre à celui-ci à la fin de l'expérience. En cela, il n'est qu'une parenthèse dans la trame quotidienne.

Comme nous l'avons vu, le début prend la forme du jeu : des jeux en France qui permettent d'aider à sortir le public de son quotidien pour rentrer dans un moment qui marque une césure avec ce quotidien⁶⁵ ; des danses et des chants en Inde qui produisent le même effet. Ce moment de jeu va introduire un autre moment qui prend la forme du spectacle où le public va assister à l'anti-modèle. À la fin de l'anti-modèle, le joker va proposer que le spectacle reprenne afin que le public puisse intervenir. Le moment du forum conserve donc au moment de son introduction l'apparence du spectacle. Mais le joker ne va pas cesser de couper son déroulement en proposant, en relançant, en défiant même le public de venir jouer. La forme du jeu va reprendre ces droits sur le spectacle qui est ici instrumentalisé pour laisser place au jeu dans le forum. Ce dernier n'en conserve pas moins une dimension spectaculaire. Cette dimension peut parfois laisser place à cette forme de quasi-fête, au sens d'un groupe qui se donne en représentation à lui-même. C'est à travers cette représentation que le groupe se donne de lui-même, on retrouve, même si cette dimension est moins apparente, la forme rituelle à travers sa construction ritualisée. Cette construction est présente en amont du moment de la représentation à travers le processus de composition de la pièce⁶⁶ et au moment du forum où la pièce va être répétée pour être rejouée et transformée. Cette ritualisation est particulière par le fait que sa fin n'est pas réglée d'avance comme dans la plupart des rites. C'est ce que nous

performance, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1984 ; V. TURNER, *From ritual to theatre...*, *op. cit.*

⁶⁵ Le cérémonial de la salle théâtre a la même fonction. Dans le TO, c'est pour éviter de reproduire ce que ce cérémoniel entraîne que les jeux sont utilisés en France.

⁶⁶ Bien qu'invisible dans le spectacle, il ne faut pas négliger que l'anti-modèle est lui-même une ritualisation du social.

rappelle Hamayon : « Si le rite apparaît à l'évidence comme structuré métaphoriquement, à l'instar du jeu, il apparaît avec une égale évidence réfractaire à l'idée que son issue puisse être inattendue (sauf s'il est un rite de type jeu) »⁶⁷.

Le moment du forum laisse la possibilité à ce qu'une pluralité de formes de théâtralisation s'entremêle. Mais cet enchevêtrement ne peut être généralisé. Celui-ci dépend du cadre où s'installe la pratique, du contexte social de l'implication émotionnelle du public pour le contenu traité. Parmi les différentes représentations qu'il nous a été donné d'observer, certaines formes prennent le pas sur d'autres en se combinant malgré tout entre elles. Elles vont s'agencer de différentes manières.

Par exemple, des pièces détachées du quotidien des participants, où l'opprimé et le système d'oppression sont difficiles à identifier vont plus correspondre à la forme de *spectacle ludique*, ou la contre-ritualisation du quotidien fera défaut.

Le forum peut aussi laisser place à du *jeu spectaculaire*, comme lors de représentations où le public ne se projette dans la pièce que pour mettre en avant ses dispositions à interagir avec un oppresseur. C'est par exemple le cas dans certaines pièces sur le sexisme en France, où des hommes vont monter sur scène pour exhiber leurs capacités à affronter l'oppresseur. C'est aussi le cas en Inde lorsqu'un représentant d'un parti cherche à s'accaparer la scène pour montrer son engagement contre l'oppression⁶⁸. Une même pièce peut revêtir des formes différentes durant le forum. Dans *Shonar Meye*, c'est une forme *jeu ritualisé*⁶⁹ qui prédomine lorsque les villageoises et les villageois sont invités à jouer. Mais cette même pièce va plus apparaître comme une *ritualité spectaculaire* lorsqu'elle est jouée devant un public, autre que celui qui se projette par identification dans la représentation, comme des praticiens du réseau international. Ce dernier point nous semble à même d'éclaircir la possible dimension rituelle d'un forum.

En 2012, lors du festival Muktheadhara 5, la pièce *Trafic Child* a été présentée par le JS aux participants internationaux. Cette pièce était interprétée par une actrice, membre du Jana Sanskriti, et plusieurs jeunes filles qui avaient été kidnappées au Bangladesh pour intégrer un réseau de prostitution à Kolkata⁷⁰. La pièce comportait tous ce qu'on peut attendre d'une

⁶⁷ R. HAMAYON, *Jouer...*, op. cit., p. 316.

⁶⁸ Ce type d'intervention correspond aux projections par exemplification : voir page 170.

⁶⁹ Ce qu'Hamayon nomme un « rite de type jeu. »

⁷⁰ Sorties de ce réseau de prostitution esclavagiste à l'aide d'une ONG avec laquelle collabore le JS, ces filles ont préparé ce travail avant d'être reconduit au Bangladesh.

représentation du point de vue esthétique – tant au niveau des décors, du rythme que du jeu des actrices pourtant novices – et dramaturgique. Elle révélait froidement le processus d'enrôlement imposé aux jeunes filles qui les menaient du village aux *Red light area*. Durant cette représentation, le forum n'a pas fonctionné. Non pas que les spectateurs ne comprenaient pas ou n'avaient pas apprécié la représentation, mais, pour la plupart, c'était trop dur « de se mettre à la place de ces filles ». Ce forum ne vit que deux interventions presque contraintes par les bienséances⁷¹

Un an plus tard, nous avons vu plusieurs fois cette représentation jouée dans les villages où le JS a l'habitude d'intervenir. La pièce n'avait pas la même superbe que lors de sa présentation durant le festival. Elle n'avait pas le même rythme, pas la même sincérité dans le jeu d'acteurs et les décors étaient adaptés à une représentation jouée au cœur d'un village. Pourtant, à chaque représentation, les forums voyaient plusieurs interventions s'enchaîner et monter en intensité. Le TF qui nous semblait un an plus tôt « trop dur » pour faire forum fonctionnait ici parfaitement et donnait des suites dans l'après-théâtre⁷².

Cette différence est bien sûr liée au type public. Dans les villages, les habitants sont confrontés à ce problème. Même si ce n'est qu'indirectement, ils savent que cela est arrivé à leur voisin ou dans un village aux alentours. Le fait est que cette pièce aborde une violence avec laquelle les villageois ont déjà des liens préexistants. Lorsque cette violence est mise en scène, elle renvoie à une relation antérieure entre les personnes présentes et leur milieu d'origine, mais cette relation va être reformulée et transformée. C'est pour Houseman une des principales caractéristiques du « travail » rituel que d'établir ce lien⁷³ entre des personnes et leur terroir (*homelands*⁷⁴).

Pour le public étranger, cette pièce raisonne plus comme une fiction désarmante. Le forum est alors incapable de se mettre en place. Pire cette impossibilité empêche les participants étrangers d'apprécier la qualité esthétique de la pièce, car ils connaissent les mécanismes du TF et pendant la représentation de l'anti-modèle, ils se projettent par anticipation dans le

⁷¹ Seul deux hommes montèrent sur scène pour remplacer la jeune fille opprimée, plutôt pour ne pas laisser les demandes du joker sans réponse, que pour réellement proposer une alternative à une situation qu'ils ne connaissaient pas réellement.

⁷² Parmi suite : travail de prévention auprès de villageois, accompagnement de ces derniers lors de démarches auprès de la police lors de disparitions de jeunes filles, enquêtes dans le Panchayat pour mettre à les relais des réseaux mafieux...

⁷³ Dans l'idée de prendre en compte le contenu du rituel, il ne faut pas négliger que ce lien passe par un récit qui traite de la violence.

⁷⁴ M. HOUSEMAN, *Le rouge est le noir...*, op. cit., p. 82-83.

forum qu'ils appréhendent. Cette représentation de *Trafic Child* les avait figés à la place de les dynamiser.

Il nous semble que c'est lorsque la dimension rituelle s'articule à celle du jeu que le TF est à même de mettre en œuvre ce que nous avons analysé comme don cérémoniel. Alain Caillé remarque que « le rituel représente et met en scène la dimension d'obligation propre au jeu, et le jouer, la part de liberté et de créativité du rituel. [le jeu] joue à la fois avec et contre le rituel. Contr'avec. Il en est l'opposé complémentaire. »⁷⁵ Dans la pratique qui nous intéresse le jeu joue contre le spectacle, contre l'anti-modèle qui « rend présente l'oppression ». Mais il ne peut jouer contre que parce qu'un cadre rituel est institué, où venir *jouer contre* prend la dimension d'une obligation de contre-don. *Le rite* soumet les spectateurs à une règle partagée, *le jeu* les rassemble dans le partage d'une « liberté-créativité passionnée »⁷⁶ propre aux quasi-fêtes dont parle Duvignaud. C'est de ce partage que peut émerger un espace public singulier à travers l'expérience du forum.

Arrivé à ce stade, on peut schématiser l'enchevêtrement des formes de théâtralisation de la manière suivante :

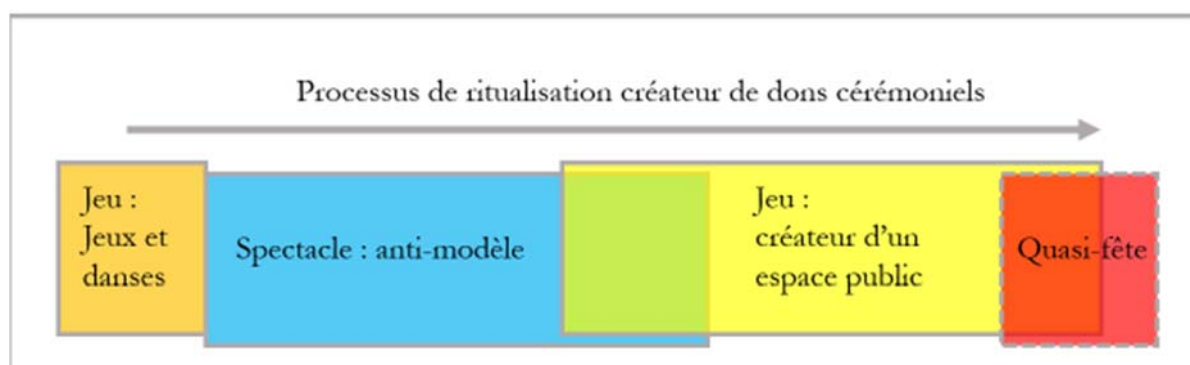


Figure 39 : Enchevêtrement des formes de théâtralisation sociale

Pensées comme un moment et un processus, les formes de théâtralisation sont ainsi articulées en laissant les différentes formes s'enchevêtrer. Dans cette optique la forme rituelle subsume les autres. Présente de manière abstraite, la forme rituelle caractérise l'ambiguïté que cette pratique entretient avec le social, cherchant à la fois à le symboliser, à le reprendre et à le répéter, mais pour le transformer. La fête, quant à elle, ne reste qu'une potentialité qui

⁷⁵ Alain CAILLÉ, « Jouer/Donner », *Revue du MAUSS*, n° 41-1, mai 2013, p. 241-264.

⁷⁶ *Ibid.*

correspond au moment où les échanges ayant eu lieu durant le forum laissent imaginer qu'une transformation a eu lieu ou, tout du moins, est bel et bien possible.

Afin de tester la validité de cette interprétation, il convient maintenant d'analyser le TF comme une situation où ces formes de théâtralisation sont imbriquées.

L'imbrication

John MacAloon propose une réflexion sur l'imbrication de plusieurs formes dans une même situation. Chaque niveau de cette imbrication correspond à un cadre d'analyse. À partir d'une analyse des jeux olympiques, à la base spectacles et jeux, il en arrive à montrer que cette rencontre qui est renouvelée tous les quatre ans a aussi développé un cadre propre au festival et un cadre propre au rituel. Pour lui, ces genres performatifs sont imbriqués. Le plus largement inclusive est la catégorie « spectacle » qui inclut ensuite les autres genres comme sur le schéma suivant :

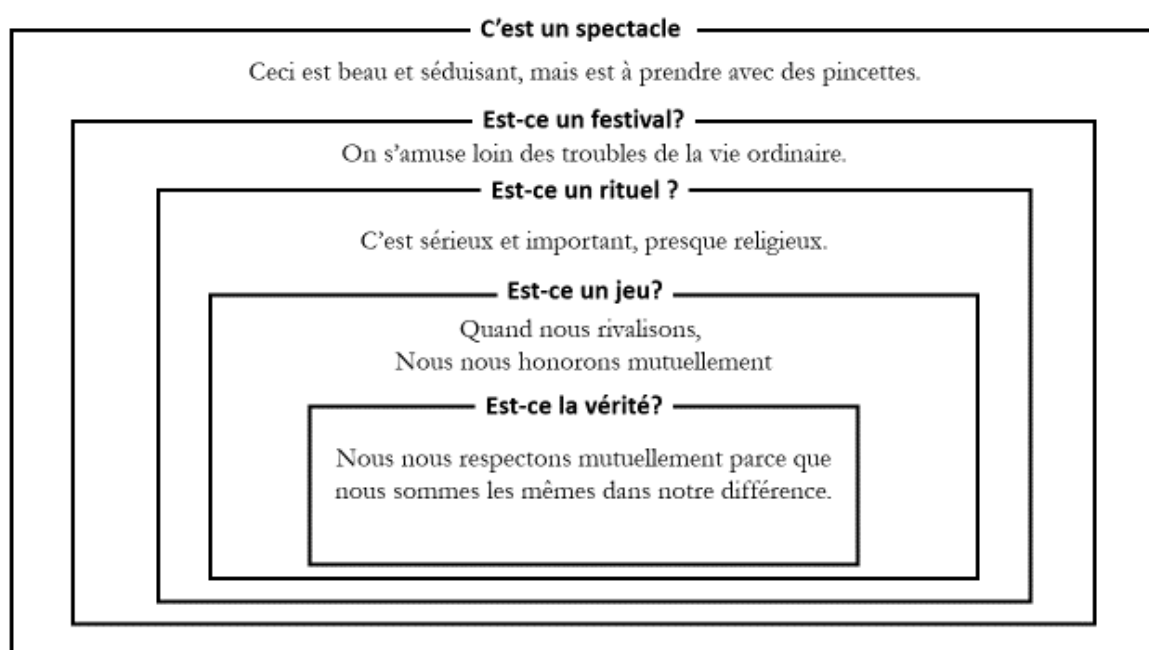


Figure 40 : Schéma adapté de la théorie du spectacle de John MacAloon.

Dans cette construction⁷⁷, MacAloon n'assure que de l'existence du spectacle, mais laisse une interrogation sur tous les autres genres. Ce doute ne porte pas sur l'existence de ces genres performatifs, mais bien sur la manière dont les participants vont vivre l'expérience. Selon l'implication des participants, ces derniers vont pouvoir vivre cette expérience comme une

⁷⁷ J.J. MACALOON, *Rite, drama, festival, spectacle...*, op. cit.

fête, comme un rituel, comme du jeu menant à une vérité, une idée à même de se matérialiser à travers la pratique.

Cette étude est basée sur l'olympisme et c'est pourquoi l'auteur met au centre de son schéma une valeur cardinale des JO qui correspond à la vérité sur le schéma. Pour lui, c'est lorsque que les différentes formes s'imbriquent que les participants peuvent accéder à cette vérité. Il va de soi qu'en cherchant à comprendre le TF à partir de cet agencement conceptuel, la valeur au centre du schéma se modifie. Elle serait d'ailleurs certainement différente selon les groupes et les TF étudiés. Pour nous, cette schématisation présente l'intérêt de penser les formes sociales de théâtralisation sur le mode de l'implication. Le TF peut être un spectacle, participatif certes, mais qui ne laisse qu'un souvenir d'une expérience agréable. Il peut relever d'un moment fête, lorsqu'il aide à mettre à distance la vie ordinaire, tout en en traitant, mais en offrant à voir un monde à l'envers, où les hiérarchies existantes se délitent. Cette possibilité de transformer le monde laisse parfois apparaître le sérieux d'une expérience collective en train de se faire. Cette expérience sérieuse va pouvoir s'exprimer à travers le don cérémoniel dans le jeu durant le forum. Et d'une certaine manière, la fin d'un forum, où l'implication fut grande, s'achève par la construction, l'actualisation ou le renouvellement d'une vérité. Celle-ci peut simplement être une nouvelle manière de concevoir son oppresseur ; ce qui implique une nouvelle manière de concevoir les rapports sociaux⁷⁸. Elle peut faire apparaître la certitude qu'une résistance est indispensable ou la conviction que s'engager dans un groupe ou avec d'autres personnes est nécessaire. Cette vérité émergente ou réminiscente reste toujours à l'appréciation de chaque participant. Mais cette appréciation a été forgée collectivement.

Tout l'intérêt de l'analyse de MacAloon est de rappeler que les catégories que nous construisons ne correspondent pas forcément à la manière dont les individus vivent les événements. Son agencement conceptuel permet de penser ces formes de théâtralisation en partant de la plus générale et de la plus apparente pour aller vers la plus intime et la plus puissante. Si la première forme est manifeste, les autres sont probables. Elles peuvent émerger et lorsqu'elles s'imbriquent, leur somme est censée produire un moment *liminal* de *communitas*.

⁷⁸ Cette nouvelle compréhension peut se jouer dans des directions parfois diamétralement opposées. À la manière d'un catalyseur, elle peut exacerber la conflictualité de rapports sociaux ou venir les pacifier

On trouve le concept de liminarité chez Van Gennep pour décrire la période de marge qui correspond au moment du seuil d'un rite de passage⁷⁹. Ce terme repris par Turner est associé à celui de *communitas*⁸⁰ que l'on peut décrire comme le passage des uns à côté des autres, aux uns avec les autres. Ce passage s'opère dans ce moment liminaire, par juxtaposition à la structure sociale dans lequel la pratique s'exerce. « La *communitas* s'introduit par les interstices de la structure, dans la liminarité ; sur les bords de la structure, dans la marginalité ; et par-dessous la structure, dans l'infériorité »⁸¹. Sans être convaincu que ce moment liminal existe dans le TF – car la liminarité reste, pour nous, une notion qu'il est préférable d'employer seulement lorsqu'on parle de rite de passage –, on retrouve néanmoins des liens de contiguïté avec notre analyse de la représentation qui donne lieu à une *configuration collective*⁸² de la problématique que pose un TF. C'est ce moment de *configuration collective* qui pourrait correspondre au moment liminal de *communitas* décrit par Turner et repris tant par MacAloon que Schechner. Cette correspondance reste cependant limitée, car l'objectif du TO n'est pas simplement de faire ou de refaire le groupe, mais de faire groupe contre un système d'oppression.

Analysée de la sorte, ce serait alors l'imbrication de ces différentes formes de théâtralisation qui permettrait de faire émerger durant le forum cette configuration collective propre à l'expression des sentiments eux-mêmes nécessaires à la création d'un espace public propositionnel. Mais cet agencement conceptuel ne permet cependant pas de penser l'articulation de ces formes dans un processus. Car ces formes n'apparaissent pas une par une pour finir par toutes être présentes simultanément dans un moment liminal. Chacune d'elles apparaît à un moment particulier du TF, comme nous l'avons vu dans la conceptualisation où elles sont enchevêtrées. La conception imbriquée reste donc une conceptualisation idéalisée de ce que peut être un TF tandis que d'analyser ces expériences comme enchevêtrées permet de les penser comme des processus, qui, même s'ils prennent fin quand le TF s'arrête, peuvent être prolongés dans le quotidien ; comme c'est le cas au JS et dans certaines expérimentations françaises.

⁷⁹ « Je propose en conséquence de nommer *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau. » Arnold VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981, p. 30.

⁸⁰ Turner préfère le terme de « *communitas* » à « communauté », pour distinguer cette modalité de relation sociale d'une simple « aire de vie commune ». Voir V.W. TURNER, *Le Phénomène rituel...*, op. cit., p. 97.

⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

⁸² Moment collectif précédé d'une phase de *préfiguration* du problème posé et suivi d'une nécessaire *refiguration* pour l'individu après la représentation (Voir page 175). « Nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré » in P. RICŒUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique...*, op. cit., p. 107-108.

À ce stade, notre réflexion ne résout pas le problème de l'articulation des formes de théâtralisation du social, mais elle permet d'éclairer comment cette pratique cherche à produire une efficacité émotionnelle qui va aider à la constitution d'un espace public propositionnel en lui donnant une singularité. En effet les émotions ne se contentent pas de recueillir les effets de l'organisation sociale, mais elles contribuent pour une part importante à donner une consistance au social et à sa transformation. Le fait de vouloir associer les émotions à l'exercice politique de la délibération peut sembler étrange pour toutes les personnes qui considèrent cet exercice comme une activité rationnelle dénuée d'affect et de conflit. Comme le remarque Lucien Scubla, « sur l'agora comme au tribunal, sans doute est-il sain que les passions et les groupes s'expriment et s'opposent avec quelque véhémence. Ce côté théâtral des choses chagrine les esprits forts, mais le théâtre et la politique ont des racines rituelles et des effets cathartiques qui les rendent peut-être à jamais solidaires »⁸³ C'est ce côté théâtral que cette pratique cherche à ne pas éluder dans sa manière de faire du politique, que ce soit pour aborder des ambitions rivales comme des antagonismes de classe ou des conflits qui traitent de valeurs. Mais cette efficacité émotionnelle se déploie bien dans un cadre ritualisé où le spectacle et le jeu sont instrumentalisés, ce qui permet à la fois de contenir les émotions pour qu'elles puissent ensuite être orientées. C'est sur ces orientations et sur l'intentionnalité⁸⁴ des praticiens que nous allons maintenant revenir. Car derrière le procédé technique du TF, on trouve une matrice particulière, constituée par des associations de formes de théâtralisation, qui peuvent être agencées de diverses manières et de façon différente selon le groupe et la culture, mais qui peuvent être rassemblées à partir d'un ensemble de significations que laisse transparaître l'action des praticiens. Si le théâtre de l'opprimé s'est développé dans des lieux si divers, c'est sans doute parce qu'il répond à un besoin ou plus exactement, à une intentionnalité commune qui transcende les espaces culturels et les contextes sociaux. L'hypothèse sous-jacente est ici que les praticiens qui se sont appropriés cet outil, l'ont fait pour des raisons communes. Notre dernier chapitre vise à revenir et à analyser ces différentes raisons, afin de proposer une compréhension générale de ce qu'est le théâtre de l'opprimé à travers l'exemple du théâtre forum.

⁸³ L. SCUBLA, « Sur une lacune de la théorie mimétique »..., *op. cit.*, p. 129.

⁸⁴ L'intentionnalité est toujours entendue ici dans un sens plus scolastique que phénoménologique, comme acte de volonté, comme action de tendre vers une chose qui n'est pas (encore).

12.3 *Une matrice d'émancipation théâtralisée ?*

L'investissement dont font preuve les personnes qui pratiquent le TO est corollaire à l'intentionnalité qu'ils cherchent à mettre en œuvre à travers cette pratique. Afin de mieux percevoir ce que ces praticiens entendent formaliser, il convient donc d'abord de s'attacher à comprendre ce que cette intentionnalité peut recouvrir.

À travers nos observations et les entretiens que nous avons réalisés, nous en arrivons à penser que les praticiens cherchent à utiliser un outil permettant de se réapproprier son existence. Pour cela, ils s'orientent vers l'utilisation d'une pratique, qui, à la manière des rites piaculaires⁸⁵, cherche à faire face à l'adversité, aux différentes circonstances et événements subis, mais qui pourraient aussi être surmontés. Or, surmonter ces circonstances et ces événements exige qu'ils soient réappropriés, en les codifiant pour les approfondir. Pour accomplir cette codification, qui correspond pour nous à un processus de ritualisation⁸⁶, Boal, en créant le TO, prend le parti d'utiliser le « langage du théâtre »⁸⁷.

Le Théâtre de l'opprimé n'est pas une série de recettes, de procédés libérateurs, un catalogue de solutions déjà connues : c'est surtout un travail concret sur une situation concrète, à un moment donné, dans un lieu déterminé. C'est une étude, une analyse, une recherche.⁸⁸

Codifier pour approfondir, tel est sans doute le premier objectif partagé par les praticiens. La médiation par le langage du théâtre produit de fait une mise en forme sensible qui cherche notamment, à travers la participation des spectateurs, à rendre plus intense l'approfondissement d'une situation donnée. L'intensification de ce langage doit permettre de mettre en lumière ce qui est obscur.

Cette intensification proposée à un public est *a priori* le deuxième objectif partagé par les praticiens de TO. Elle ouvre des brèches qui peuvent se répercuter sur le quotidien. Et pour cette raison, cette mise en forme mérite d'être discutée dans une forme dialogique, afin qu'ils puissent délibérer sur les conclusions qui peuvent être tirées de cet approfondissement. Cette optique dialogique fait aussi partie des aspirations mises en avant par les praticiens. Ce

⁸⁵ Les rites piaculaires « ont pour objet ou de faire face à une calamité ou, tout simplement, de la rappeler et de la déplorer. » É. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse...*, op. cit., p. 651.

⁸⁶ Compris comme action de donner un caractère systématique à des gestes et des pratiques, afin de codifier par des rites qui sont le résultat de cette action.

⁸⁷ Voir chap. Le théâtre image, page 53.

⁸⁸ A. BOAL, *Jeux pour acteurs et non-acteurs...*, op. cit., p. 25.

dialogue est nécessaire dans une pratique qui cherche à produire de la transformation⁸⁹. Le lien entre parti-pris dialogique et volonté de transformation peut également recouvrir une signification plus voilée du TO qui n'est pas toujours annoncée comme telle et qui relève d'une volonté de mise en commun.

Cette mise en commun est sans doute la caractéristique *trans-intentionnelle* partagée par les praticiens, de la codification à l'approfondissement, de l'intensification en passant par le dialogue.

Une intentionnalité partagée : la mise en commun

La première mise en commun relève du travail de codification qui s'effectue par exemple lors d'ateliers. Nous n'avons pas rapporté d'observations d'ateliers dans cette thèse, car elles auraient nécessité un travail à part entière afin d'explicitier, de décrire, de comparer et d'analyser les différents modes de processus de création dans la nébuleuse des groupes qui utilisent le TO. Il n'en reste pas moins que ces ateliers sont la première instance de mise en commun des expériences vécues.

Ce premier moment de codification consiste entre autres à découvrir ou à redécouvrir les symboles qui fondent une communauté ou un groupe social sans lesquels la suite du travail du TO serait vaine. C'est ce que rappelle Boal dans son premier ouvrage :

Il arrive très souvent que des groupes de théâtre pleins de bonnes intentions ne réussissent pas à établir le contact avec un public populaire, tout simplement parce qu'ils utilisent des symboles qui ne veulent rien dire pour ce public.⁹⁰

Le choix des symboles médiés par des « images » qui s'animent dans les corps des personnages permet le développement du travail interprétatif propre à l'approfondissement des certaines constructions. Comme le remarque Ricœur, le symbole n'existe pas en soi, il donne la visée interprétative qui en fait « une structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé que par le premier »⁹¹. Le signifiant des symboles mobilisés va donc ouvrir une voie à l'interprétation d'un sens indirect caché derrière le sens manifeste. À travers le

⁸⁹ J'emploie ici le terme *transformation* comme signifiant flottant englobant différentes expressions employées par les praticiens pour définir le but de leur pratique : faire la révolution, amener le changement, transgresser, lutter, faire bouger les lignes, prendre conscience...

⁹⁰ A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé...*, op. cit., p. 17-18.

⁹¹ Paul RICŒUR, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p. 26.

langage théâtral, les participants reçoivent la totalité des significations imaginaires⁹² sociales que ce langage porte et qu'il rend possibles. La codification symbolique consiste à passer des signes aux langages. Ces signes sont produits, puis explorés, approfondis, analysés, modelés pour être finalement refaçonnés collectivement à travers le langage théâtral. La production de ce langage renvoie à des symboles partagés sans lesquels, à défaut de pouvoir développer un imaginaire commun, un travail d'interprétation collective ne peut être entamé. Ceci est vrai autant pour les TF que pour les ateliers. Entre un atelier constitué d'un groupe déjà homogène par son vécu et un atelier qui vise à former de futurs jokers issus de différents milieux et secteurs d'activités, on observe de grosses différences dans le travail d'interprétation lorsqu'il faut par exemple commenter des images corporelles. Dans le cas de formation de futurs jokers, si la focalisation sur un thème s'effectue rapidement, la mise en commun de symboles partageables, chargés d'images, d'émotions, d'affectivités et de connotations, relève parfois de l'artifice⁹³. Dans le cadre d'une formation aux techniques, ce caractère artificiel peut se justifier par le fait qu'il s'agit d'un apprentissage de techniques qui seront par la suite mises en pratique. Mais dans le cadre d'ateliers qui mènent à la création de TF, c'est à travers la mobilisation de ses symboles qu'une efficience peut s'opérer. C'est en s'appuyant sur ces signes que le public va pouvoir se projeter et rediriger son désir dans le drame qui se joue sur scène.

Nous voyons ici toute la complexité de la réalisation de ce que Boal nomme la pluralisation, « première exigence technique d'un bon "forum" »⁹⁴. La mise en commun de ce qui peut être vécu singulièrement nécessite que ces vécus singuliers soient partagés par une pluralité de personnes. Si ce n'est pas le cas, ces vécus seront toujours partageables, mais ce partage ne recouvrira pas le même pan du réel, ne rencontrera pas le même écho, et la pluralisation sera plus hétérogène.

Boal affirme que cette pluralisation peut aussi bien s'opérer par analogie⁹⁵. Comme nous l'avons vu, cette pluralisation est liée à la manière dont les spectateurs vont pouvoir se

⁹² Pour les liens entre symbolique et imaginaire, je me réfère principalement à Castoriadis : « Les rapports profonds et obscurs entre le symbolique et l'imaginaire apparaissent aussitôt si l'on réfléchit à ce fait : l'imaginaire doit utiliser le symbolique, non seulement pour s'"exprimer", ce qui va de soi, mais pour "exister", pour passer du virtuel à qui que ce soit de plus. Le délire le plus élaboré comme le phantasme le plus secret et le plus vague sont faits d'"images" mais ces "images" sont là comme représentant autre chose, ont donc une fonction symbolique. Mais aussi, inversement, le symbolique présuppose la capacité imaginaire. » In Cornelius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 177.

⁹³ Afin de pouvoir travailler les techniques, une oppression est retenue, mais celle-ci ne renvoie souvent au vécu des participants qu'à des degrés très variables.

⁹⁴ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 151.

⁹⁵ Il donne l'exemple d'un TF qui met en scène « l'oppression vécue par une jeune fille de quinze ans, qui pesait dix à quinze kilos de trop ». Dans celui-ci, les interventions du forum ne furent effectuées que par des gens «

projeter⁹⁶ dans l'histoire mise en scène. Selon les modes de projection rendus possibles par le degré de coalescence entre le public et l'histoire du TF, les objectifs de mise en commun vont différer. Dans ces nuances d'objectifs, nous avons deux extrêmes : une expérience qui, d'un côté, offre la possibilité d'éprouver ce qu'il y a de commun, et une autre, d'un autre côté, qui constitue une étape dans une réflexion sur l'agir en commun. Dans tous les cas, il s'agit de faire émerger la solidarité morale⁹⁷ dont parle Chatterjee, laquelle est toujours plus évidente lorsqu'il s'agit d'instituer une « communauté de voisinage »⁹⁸ comme c'est le cas avec le travail du JS. On peut même parler de « communauté émotionnelle »⁹⁹ pour le JS puisqu'il superpose son action à des communautés sociales déjà existantes (villages, familles, voisinages...) en impulsant un travail à même de définir et d'orienter des intérêts et des objectifs communs en faisant appel aux affects de ce même groupe. Il faut cependant remarquer que l'intention de *faire du commun* n'est pas une fin en soi. C'est pour les praticiens une condition *sine qua non* à un autre objectif qui touche plus directement l'individu et sa *capacité d'agir*¹⁰⁰. Car si cette pratique est collective, dans son mode de relation, elle propose aux individualités de venir s'exprimer. Quand le joker s'adresse à la salle, ce n'est pas au public qu'il parle, mais à une assemblée de spectateurs afin qu'émergent des spect'acteurs et des spect'atrices. Le décalage peut sembler anodin, mais la nuance est de taille. L'émergence d'un commun, la manière dont le sensible est partagé, s'appuie explicitement sur la participation d'individualité. Dans un TF, l'existence d'un potentiel commun se donne à voir au travers les interventions des spect'acteurs et des spect'atrices.

On voit se tracer la volonté d'unir l'expérience commune, pour esquisser un processus d'émancipation collective,¹⁰¹ à l'expérience individuelle à travers le développement de capacités d'agir. Pour comprendre comment ces deux types d'expériences s'articulent, nous allons retracer de manière générale le processus impulsé par les praticiens, du cadre général d'un TF, en passant par les relations qui s'y déploient. Ainsi, nous envisagerons la façon dont

maigres ». « Le mot "gros" fonctionnait comme symbole de corps déformé. Ils disaient tous "je suis gros", alors que l'un pensait à son nez, l'autre à son oreille et le troisième à sa bouche... ». *Ibid.*, p. 152.

⁹⁶ Voir chap. Les projections dans la représentation, page 170.

⁹⁷ P. CHATTERJEE, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde...*, op. cit., p. 168.

⁹⁸ Max WEBER, *Economie et société. I, I*, Paris, Pocket, 1995.

⁹⁹ Bien qu'un des chapitres du livre de Weber soit intitulé « communauté émotionnelle » on n'en trouve pourtant aucune définition dans son livre. Il semble que ceci relève plus d'un problème de traduction. Voir : Jeanne FAVRET-SAADA, « Weber, les émotions et la religion », *Terrain*, 22, mars 1994, p. 93-108.

¹⁰⁰ Dans le monde anglo-saxon, le concept employé serait ici celui d'*agency* ou d'*empowerment*. Ces termes renvoient plus selon l'emploi à la notion de pouvoir que de capacité. Pour une discussion sur les différences et équivalences entre ces concepts, voir Marie-Hélène BACQUÉ et Carole BIEWENER, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013.

¹⁰¹ Compris comme processus qui vise à mettre en échec les logiques sociales oppressives.

cette expérience peut être reçue par les individus qui participent au dialogue impulsé dans cet espace public qu'est le forum.

À travers ce retour, nous répondrons à notre question de départ en développant trois niveaux, à la fois distincts et intrinsèquement liés : celui du cadre ritualisé du TF ; celui des relations qui s'y instaurent, celui de la place que réservent les praticiens aux individus prenant part à l'expérience.

Un cadre d'émancipation ritualisé ?

L'ordre social s'appuie sur des rituels pour se justifier, se maintenir et se reproduire. Cette « reproduction » peut par exemple s'exprimer à travers ce que Bourdieu nomme les « rites d'institution » qui visent à maintenir l'ordre en le « naturalisant » en « l'essentialisant ».

Les rites d'institution ne sont que la limite de toutes les actions explicites par lesquelles les groupes travaillent à inculquer les limites sociales ou, ce qui revient au même, les classements sociaux (la division masculin/féminin, par exemple), à les naturaliser sous la forme de divisions dans les corps, les hexis corporelles, les dispositions, dont on entend qu'elles soient aussi durables que les inscriptions indélébiles du tatouage, les principes de vision et de division collectifs¹⁰²

La conception qu'a Bourdieu du rite est trop formaliste et empêche de penser le contenu de celui-ci. Elle n'en reste pas moins juste pour en ce qui concerne l'analyse du maintien de l'ordre social, comme c'est le cas avec le mariage indien.

À travers l'exemple de *Shonar Meye*, nous avons montré en quoi cette représentation correspondait à la mise en place d'un dispositif à même de contrer ce genre de rituels en le donnant à voir tout au long de la pièce et en montrant les différentes assignations qui seront faites à une femme, de son enfance à sa vie d'adulte.

Dans le chapitre précédent, nous avons estimé que cette ritualité (qui n'en est pas moins contre-rituelle) était contingente dans les faits. C'est en cela qu'il importe de distinguer rituel et ritualisation. Houseman analyse le rapport entre ritualisation et rituel comme étant une question de degré autant que de distinction de genre¹⁰³. En cela, aucune activité n'est intégralement rituelle, mais toute action peut être ritualisée. De telle sorte que la ritualisation devient le processus par lequel une volonté rituelle est mise en œuvre. Le processus de création et la présentation d'une pièce relèvent bien d'un processus de ritualisation qui vise à produire

¹⁰² P. BOURDIEU, *Méditations pascaliennes...*, op. cit., p. 169.

¹⁰³ Michael HOUSEMAN, « Refracting Ritual », *Ritual, Media and Conflict*, 2011, p. 255-284.

un modèle, qui, transposé dans l'expérience du TF, deviendra un anti-modèle. L'action du forum va jouer contre ce modèle.

Jusqu'ici, nous avons principalement cherché à trouver les caractéristiques rituelles qui peuvent être retrouvées dans différentes expériences de TF en nous demandant si la notion de rituel pouvait éclairer la compréhension de cette pratique. Il faut maintenant retourner le raisonnement en cherchant en quoi la pratique du TF est une tentative d'accès à la chose rituelle. Nous opérons ce retournement car nous pensons que cette ritualité fait partie des intentions qui animent les praticiens lorsqu'ils mettent en forme des TF.

La principale raison qui nous pousse à émettre cette hypothèse est que les praticiens cherchent ostensiblement à instrumentaliser le théâtre afin de produire un effet sur les individus qui y participent. Ils cherchent à intensifier la réaction de ces participants et ont la volonté d'instituer dans la durée la pratique au sein de groupes¹⁰⁴. C'est pourquoi on peut voir une volonté d'instaurer rituellement une pratique collectivement instituée, répétée, qui a pour objet de remettre en cause l'existence de différenciations, de hiérarchies que le groupe cherche à conjurer.

La conjuration

Nous employons ici le terme de conjuration à dessein, car il semble à même de décrire l'intentionnalité des praticiens. Ce terme vient définir l'action consistant à employer une pratique, souvent magique¹⁰⁵, pour détourner des influences vécues comme pernicieuses et redoutables.

Conjurer une oppression, c'est la mettre à distance, l'éloigner autant que possible, en cherchant même à y mettre fin. Comme dans d'autres pratiques conjuratoires, le mal qui est visé n'est pas attaqué de front. Dans le TF, ce détour passe par la scène qui permettra de dessiner une action conjointement menée contre quelqu'un, quelque chose, pour nuire à une logique, pour tenter de détruire un système.

On ne retrouve pas directement dans la pratique le caractère secret de cette notion qui renvoie à l'idée de fomenter une conjuration. Cependant, plusieurs exemples nous laissent penser que quelque chose de proche se joue. En France, plusieurs groupes nous ont parlé de rendez-vous

¹⁰⁴ En France nous avons vu que cette volonté était souvent mise à mal pour différentes raisons : salarisation, idéologie du projet.

¹⁰⁵ Je reviendrai sur le caractère magique du TF. Voir chap. *La prise de parole*, page 433.

avec de potentiels commanditaires qui se rétractaient après la présentation des praticiens. C'est aussi l'exemple que nous avons donné du TF organisé à Neuchâtel où les commanditaires n'ont pas refait appel au TO, y voyant justement une pratique presque associée à une conspiration contre leurs intérêts. En Inde, ce sont des membres de partis politiques qui venaient débrancher les haut-parleurs pour éviter que des TF comme *Gayer Panchali* ou *Where we stand* aient une audience. Preuve en est que si les observateurs extérieurs doutent toujours de l'efficacité du TO, les groupes qui sont concernés et assimilés aux antagonistes dans la pratique, craignent l'efficacité de cette pratique. Pourtant, l'action du TO est assurément qu'une action symbolique, mais comme le remarque De Certeau, l'arme symbolique est la réciproque d'un pouvoir fortement idéologique ; « elle menace parce qu'elle rend incroyable la "mystique" dont il se crédite. »¹⁰⁶

Évidemment, rien ne nous permet d'affirmer que le TF, dans toute sa diversité, crée un rituel de conjuration. En revanche, ce qui est mis en œuvre par les praticiens et les participants renvoie bien à une intention de développer une pratique qui vise une ritualité conjuratoire, c'est-à-dire susceptible d'opérer une conjuration.

La volonté d'unir un groupe dans une conjuration relève d'une idéologie défendant une certaine justice sociale. À travers la création d'un anti-modèle et des interventions qui vont en découler, une semonce est adressée à ceux qui incarnent l'oppression.

Durant la fomentation du forum, chaque intervention sera appréciée par le reste des participants jugeant le pour et le contre d'une action en prenant en compte les risques encourus lorsqu'on fait face au patron, au père, au mari violent, à l'agent de la préfecture de police, etc. L'espace public propositionnel sert ici à délibérer sur les conséquences d'une telle entreprise.

C'est enfin l'utilité fondamentale de cette ritualité *conjuratoire*, qui permet à chacun des participants d'apprécier ses propres qualités et ses envies, qu'ils pourront réinvestir sinon dans l'élaboration d'une révolte et sa mise en actes, du moins dans une réaction face à situation révoltante. C'est ce dernier point qui nous fait dire qu'il s'agit d'une ritualité conjuratoire et certainement pas d'une conjuration. Dans le TF, la conjuration est d'abord fictive. C'est un exercice pratique, une épreuve de vérité sur la concorde d'une assemblée, un questionnement sur une potentielle implication dans une action commune.

¹⁰⁶ Michel de CERTEAU, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 35.

En tant que questionnement, cette ritualité conjuratoire n'implique pas forcément de déboucher sur une activité conjuratoire. C'est ce que nous avons cherché à montrer en analysant comment différentes formes de théâtralité pouvaient s'entrecouper : une pièce créée avec une théâtralité clairement offensive, cherchant à attaquer un système, pouvait à travers les interventions des spect'acteurs donner une théâtralité réflexive si la condensation des interventions tendait plus à interroger les rapports avec ce système.

Lorsque le JS interroge les spectateurs de *Green révolution* avec des questions du type : « Après avoir vu 150 000 paysans acculés au suicide dans ce pays, pensez-vous avoir envie de prendre ce risque ? »¹⁰⁷, ce n'est qu'après la ou les séances de TF que le JS pourra voir si le groupe décide de prolonger l'action contre Monsanto. Si le TO induit une lutte conjuratoire, il ne présuppose nullement qu'une conjuration aura lieu. Mais l'intention d'amener une conjuration à se former est bien présente.

L'intérêt de présenter les visées de cette pratique en la concevant comme la création d'un rituel conjuratoire est de penser la conflictualité traitée dans ce cadre, en s'interrogeant sur la manière dont elle sera traitée par la suite dans le réel. Beaucoup de praticiens cherchent à éviter d'avoir une pratique qui aurait à charge de résoudre les conflits. En général, ils cherchent plutôt à les sublimer. Mais cette sublimation est le fruit des interventions et est en grande partie incertaine et indéterminable à l'avance ; ce qui interroge sur l'impact de cette ritualité conjuratoire. Car conjurer l'oppression dans ce cadre ritualisé peut aussi mener à une forme de purification que Boal voulait justement évacuer en créant le TO.

Il n'y a pourtant pas d'intention cathartique dans cette pratique, mais plus une intention pharmacologique, qui cherche à trouver un remède à une sorte de poison. C'est d'ailleurs aussi dans cette intention qu'on trouve une dimension rituelle dans le contenu. À la différence d'une pratique qui aurait des intentions cathartiques, où l'on chercherait à purger les passions individuelles, le TO ambitionne d'activer les passions pour purger une situation sociale¹⁰⁸. Mais accomplir une telle action dans un cadre rituel ne risque-t-il pas d'exacerber les passions dans ce moment particulier pour les voir redescendre de plus belle lors du retour dans le quotidien après la phase de *refiguration*¹⁰⁹ ?

¹⁰⁷ A. OLIVETTI, C. POUTOT et J. MARION, *Muktadhara...*, op. cit. 64ème minute.

¹⁰⁸ Dans le fond, ceci ne contredit pas la fonction cathartique. Le TO a cependant la particularité de poser la question de quelles situations « purger » et lesquelles il faut intensifier.

¹⁰⁹ Voir chap. De la projection au vécu, page 175.

Si le forum possède des vertus pour intensifier la réaction de ses participants, il faut néanmoins se demander ce qu'il reste des critiques des logiques sociales oppressives mises en échec dans le cadre rituel après un TF. L'exemple du JS, à travers la continuité qu'il arrive à instaurer, laisse penser que le passage par ce cadre est loin d'être vain. Il semble tout de même nécessaire d'interroger l'intensification que cherche à produire cette pratique, car il ne faut pas exclure qu'en cherchant à décupler des formes de résistances, elle puisse aussi produire de l'apaisement ou des formes de coopérations.

La scène comme catalyseur social

Nous avons souligné le fait que les techniques du TO pouvaient être utilisées dans une direction diamétralement opposée à l'éthique et à l'idéologie de cette pratique, en en faisant alors un *outil de déminage social*¹¹⁰.

Parmi les groupes qui se revendiquent du théâtre de l'opprimé, le passage par la scène lors d'un forum a vocation à intensifier une réaction à une situation donnée non pas dans le but de résoudre un conflit, mais afin de donner une direction à celui-ci. Cette direction passe par la création d'un espace où une contestation peut être travaillée.

Dans un nombre important des TF que nous avons observés sans pour autant pouvoir en réaliser un suivi longitudinal, rien ne laisse entendre que les résistances développées durant le forum ne se transforment pas en collaboration avec les personnes qui incarnaient les oppresseurs sur scène. En effet, le passage par la scène peut exacerber la conflictualité de rapports sociaux ou, à l'inverse, venir les pacifier. Si nous avons relevé les capacités de cette pratique à porter un discours caché sur une scène publique, il ne faut pas sous-estimer l'autre capacité de cet outil qui revient à produire des « formes de collaboration »¹¹¹ qui sont à la fois le revers et le complément des formes quotidiennes de résistance. On voit ici la difficulté conceptuelle à bien caractériser les différentes expériences de TF qui ont fleuri à travers le monde ces quarante dernières années.

En effet, lorsqu'un spect'acteur monte sur scène pour proposer une solution à la situation d'oppression, dans l'optique dialogique du forum, le fait de chercher une solution implique une discussion qui peut comporter une négociation avec un personnage oppresseur. Cette négociation est parfois à même d'entraîner une forme de collaboration avec ceux qui étaient

¹¹⁰ J. BOAL, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France »..., *op. cit.*

¹¹¹ C.P. WHITE, « Everyday resistance, socialist revolution and rural development »..., *op. cit.*

considérés comme incarnant l'oppression. Si la collaboration est l'antonyme de la résistance, sur scène comme dans la réalité, on voit que ces deux modes d'agir peuvent parfois être imbriqués. Comme la complexité du social ne se résume pas à l'antagonisme opposant opprimés et oppresseurs, dans plusieurs représentations qui traitent par exemple des relations hiérarchiques, on assiste souvent à des interventions où des spect'acteurs vont chercher à insuffler une collaboration pour résoudre le conflit, car c'est pour eux le *meilleur moyen de s'en tirer*¹¹².

Les rapports conflictuels qui sont donnés à voir dans des représentations de TF laissent apparaître, à travers l'intervention de spect'acteurs, des rapports d'interdépendance, tout du moins de dépendance des opprimés envers les oppresseurs, des subalternes avec leurs supérieurs. En s'entraînant à se confronter aux personnages oppresseurs, il y a aussi un entraînement à dialoguer avec ce dernier, qui peut amener une collaboration et une entrée en conformité avec le système qui était dénoncé. À travers cette orientation vers la négociation et la collaboration, on voit toute la tension d'une pratique conjuratoire qui cherche à la fois à dérouter les influences pernicieuses d'un système tout en étant contraint de faire avec les forces en présence de ce système. De fait, si les praticiens induisent une lutte contre l'oppression, l'appropriation d'un TF par les participants peut induire une résignation de ces derniers¹¹³. De fait, le rôle de l'anti-modèle est de révéler le système d'oppression, mais les interventions du forum peuvent aussi révéler l'ampleur de son pouvoir. Dans ce genre de cas les acteurs incarnant l'oppression adoucissent en général la détermination de leur personnage afin d'éviter de couper une dynamique. Mais cette action, qui permet de finir le forum dans la bonne humeur (ce qui est sans doute une bonne chose), ne dupe personne. Suite à des forums particulièrement intenses où des propositions d'actions commençaient à germer dans un moment d'effervescence, le retour à la réalité peut parfois être difficile lorsque ce qui avait été élaboré sur scène semble impossible. Il ne faut pas exclure que certains forums fonctionnent comme des soupapes.

En restant dans une posture plus compréhensive que critique, on peut alors considérer que le forum est à la fois un baromètre et un catalyseur. Baromètre par le fait que le groupe se donne en spectacle à lui-même. Il va ainsi pouvoir mesurer, à la fois sa volonté, ses désirs, sa force et ses doutes. À travers les interventions et à partir de l'observation des interventions, la scène

¹¹² Ce type de formulation est souvent prononcé à la suite d'une intervention d'un spect'acteur ou d'une spect'actrice qui a cherché à entamer une négociation, sans pour autant être ravie de celle-ci.

¹¹³ J'ai par exemple perçu cette résignation chez certains sans-papiers pendant une représentation sur leur condition de travail.

agit comme un catalyseur sur les rapports conflictuels. Elle peut les exacerber, les intensifier, les amplifier, mais elle peut aussi les ralentir, les modérer ou les temporiser.

Nous employons ici la métaphore thermodynamique, afin d'insister sur le fait que ce n'est pas parce le TF intensifie l'approfondissement d'une situation ou d'un événement social que cette intensification va nécessairement dynamiser les participants dans la phase de refiguration.

Les praticiens de TO se défendent de contribuer à une simple résolution des conflits, mais le caractère indéterminé de l'issue d'un forum peut très bien aboutir, pour bon nombre de participants, à une vision résignée de leur condition. Le TF provoque une réaction, mais cette réaction reste indéterminée dans son sens et son intensité. D'autant plus que la refiguration d'une séance de TF s'opère au niveau de l'individu. Les praticiens en sont bien conscients. C'est une des raisons pour lesquelles le JS revient dans les villages pour discuter de ce qui s'est déroulé. En France, ce suivi dans la relation a du mal à s'instaurer bien que tous soient conscients de cette nécessité. Nous avons déjà insisté sur les différences de continuité après le théâtre¹¹⁴. Nous allons maintenant chercher à comprendre ce qu'il y a de commun dans le tissage des relations.

Des relations propres au don cérémoniel

À travers un TF, c'est une relation qui s'instaure entre une équipe de TO et un public de participants, médiée par une représentation.

Pour mettre en place cet espace et ce cadre rituel, les praticiens, principalement à travers le rôle du joker, vont mettre en place un type de relation singulier. À travers l'exemple de *Shonar Meye*, nous avons décrit la relation que le Jana Sanskriti instaurait avec son public à partir des points suivants :

- La représentation théâtrale est donnée contre l'hospitalité offerte par les participants.
- Le cadre rituel proposé par les praticiens est accepté par les participants¹¹⁵.
- Cette relation n'est pas juste interindividuelle puisqu'elle s'opère en public¹¹⁶.
- À travers l'échange entre les praticiens et les participants, des effets sont attendus sur scène et par extension dans le réel.

¹¹⁴ Voir chap. La continuité après le théâtre, page 356.

¹¹⁵ Je n'ai jamais vu ce cadre refusé. Il peut néanmoins être à réexpliquer ou à renégocier au cours de la séance.

¹¹⁶ La publicité d'un TF reste à géométrie variable selon les lieux et l'institution. Le caractère public d'un TF n'est pas le même s'il est représenté en prison ou à la cartoucherie.

- Lors de cette relation, les participants sont amenés à prendre parti.
- Les relations qui se tissent se basent sur l'instauration d'un échange dialogique.
- Dans cet échange, l'attitude des praticiens comprend à la fois un acte de défi et un acte de générosité.
- Du côté des participants, lorsqu'ils montent sur scène pour incarner un personnage, les personnes qui le font engagent leur propre personnalité dans cet échange.
- De manière générale, le tissage de ces relations peut être compris comme l'instauration d'un échange propre au don cérémoniel ; lequel recouvre les trois dimensions du don présentes au moment du forum
- Il y a tout d'abord contre-don de réplique comme réponse au défi lancé par les praticiens à aller affronter l'opresseur.
- En allant donner la réplique à l'opresseur, les spect'acteurs et les spect'actrices se nouent par un don réciproque au praticien, notamment parce qu'ils ont accepté de relever le défi.
- Le fait d'aller effectuer cet affrontement représente surtout un don solidaire qui est adressé à l'ensemble du groupe. Ces dons solidaires expriment ce que Pizzorno nomme des *incitations de solidarités* qui cherchent à agir « sur le besoin de l'individu d'entrer en relations de solidarité avec les autres, de telle façon qu'elles permettent la reconnaissance spécifique et réciproque de sa propre identité. »¹¹⁷ Pizzorno précise ensuite que ces incitations de solidarités doivent être rattachées à une « collectivité de référence » ; ce qu'une séance de TF cherche à réaliser.

Théoriquement, ce modèle de relation qui s'instaure à travers le TF devrait pouvoir se retrouver en tout lieu, à l'exception d'un point. Le premier point de cet échange – hospitalité contre représentation théâtrale – pose problème dans la plupart des observations que nous avons effectuées en France. Avec la question des commanditaires et le fait que l'activité des praticiens est dans une très large mesure une activité salariée. C'est pourquoi la relation créée en France ne relève pas d'un échange *donner/rendre/redonner* (où le cycle du don n'est pas interrompu), les praticiens français ayant pour la plupart d'autres intérêts (bien compréhensible par ailleurs) que le simple échange. Et les participants ont sans doute aussi pour leur part une autre vision que nous avons analysée à partir de l'idée de projet, qui ne les incite pas à s'engager dans cette pratique.

¹¹⁷ A. PIZZORNO, « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, 3-9, 1990, p. 74-80.

La différence fondamentale au niveau de l'organisation de ces relations se fait au moment de la demande¹¹⁸ qui est foncièrement différente lorsqu'elle passe par l'intermédiaire d'un commanditaire et que d'autres institutions sont impliquées dans la relation. Cette médiation par le commanditaire - ou plus largement la demande de financement qui accompagne cette médiation – met un frein à la réciprocité qui pourrait s'instaurer entre une équipe et un groupe spécifique. Le frein de cette médiation est encore plus important en ce qui concerne les dons solidaires qui ont précisément comme caractéristique de ne pas supposer ou exiger de compensation. On voit alors la difficulté à instaurer la dette mutuelle qui caractérise les relations au sein du JS.

Pour le dire clairement et de manière un peu abrupte, la salarisation joue contre le suivi qui pourrait être fait de certains TF. Tension majeure en France puisque la salarisation est une des conditions qui permet d'assurer une continuité de la pratique dans le temps. Il faut d'ailleurs rappeler que cette salarisation arrive aussi de manière lancinante au Bengale au sein du JS, où de plus en plus de jeunes souhaitent être payés¹¹⁹ pour jouer. Ce fait ne manquera pas d'éroder les relations que ce groupe avait jusqu'alors tissées avec les villageois.

En France, le suivi de la relation avec des spect'acteurs n'entre pas dans l'activité salariée. Et si le groupe ne prend pas sur lui de faire ce suivi à titre gracieux et militant, la relation se trouve interrompue, modifiant totalement les liens qui s'opèrent. En effet, dire à la fin d'un forum : « nous espérons que vous pourrez continuer à en discuter entre vous » ou « pensez à aller voir telle association pour parler de ce point », n'a pas le même impact que « nous pouvons nous revoir dans deux jours pour en parler », ou « nous reviendrons dans une semaine pour aborder plus particulièrement cette question. » Entre ces deux postures c'est l'orientation vers une relation qui implique le don solidaire qui s'efface et qui peut même laisser des déceptions chez des participants.

Malgré ces contrastes, il n'en demeure pas moins que les objectifs de la pratique restent identiques, même si les moyens déployés divergent. Parmi ces objectifs, on trouve le développement d'un espace de possibles qui possèdent la faculté d'énoncer des capacités sur un thème particulier. Derrière l'ouverture d'un espace dans lequel peuvent s'énoncer des capacités, on trouve un double constat : chacun n'a pas la même possibilité pour exprimer ses

¹¹⁸ Ou d'une nouvelle demande qui permettrait d'instaurer une relation dans la longueur.

¹¹⁹ Satya, l'un des plus anciens membres du JS, ne comprenait pas ce nouveau phénomène et désespérait de voir que la relève du JS envisageait son activité comme moyen de gagner sa vie, alors que cette activité était seulement pour lui un moyen d'améliorer la vie. Ce qui était clair pour lui ne l'est toujours pas tout à fait pour moi, qui vis dans une société où le taux de salarisation des actifs est de presque 90 %.

capacités, mais tout le monde est à même de les exprimer. C'est sur le développement de ces capacités que nous allons maintenant revenir.

Une autre approche de l'individu

Une fois de plus, dans ce chapitre, notre propos ne pourra pas être d'affirmer ce que fait ou ne fait pas le TO à travers le TF, mais simplement de relever les potentialités et les limites de ce que les praticiens cherchent à produire chez les participants.

Eva Österlind rappelle à juste titre que le TO est une des rares méthodes qui offre une approche intégrée pour travailler sur l'individu, le groupe et les différents niveaux sociaux¹²⁰. Cette approche intégrée commence dans les ateliers où l'identité et l'individualité sont interrogées à l'aune d'un processus de subjectivation, compris dans une acception proche de celle de Gilles Deleuze.

On peut en effet parler de processus de subjectivation quand on considère les diverses manières dont des individus ou des collectivités se constituent comme sujets : de tels processus ne valent que dans la mesure où, quand ils se font, ils échappent à la fois aux savoirs constitués et aux pouvoirs dominants. Même si par la suite ils engendrent de nouveaux pouvoirs ou repassent dans de nouveaux savoirs. Mais, sur le moment, ils ont bien une spontanéité rebelle. Il n'y a là nul retour au « sujet », c'est-à-dire à une instance douée de devoirs, de pouvoirs et de savoirs. Plutôt que processus de subjectivation, on pourrait parler aussi bien de nouveaux types d'événements : des événements qui ne s'expliquent pas par les états de choses qui les suscitent, ou dans lesquels ils retombent. Ils se lèvent un instant, et c'est ce moment-là qui est important, c'est la chance qu'il faut saisir. [...] C'est au niveau de chaque tentative que se jugent la capacité de résistance ou au contraire la soumission à un contrôle.¹²¹

Plusieurs exercices de TO travaillent sur ces questions d'identité et de subjectivité : *qui je suis ; d'où je parle ; ce que je veux*. Une représentation de TF ne propose pas autre chose mais elle centre la réflexion sur *qui m'en empêche*.

Les TF produisent des « lieux symboliques » qui permettent la création de « possibilités relatives aux impossibilités admises jusque-là et non élucidées. »¹²² Venir sur scène et prendre la parole dans une action exemplaire ouvre ces possibles, non pas grâce à son efficacité propre et directe, mais parce que la parole vient défier l'impossibilité de dire, elle dévoile ce qui était latent et le rend contestable. Elle vient toucher à l'injustifiable d'un système. Ce « lieu symbolique » dont parle De Certeau renvoie à ce que nous avons décrit d'un côté comme

¹²⁰ Eva ÖSTERLIND, « Acting out of Habits-Can Theatre of the Oppressed Promote Change? Boal's Theatre Methods in Relation to Bourdieu's Concept of Habitus », *Research in Drama Education*, 13-1, 2008, p. 71.

¹²¹ Gilles DELEUZE, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 238-239.

¹²² M. de CERTEAU, *La prise de parole...*, op. cit., p. 37.

espace public propositionnel et de l'autre comme mise en forme d'une ritualité conjuratoire. L'articulation de ces deux caractéristiques se trouve dans la vocation du forum à être un espace de parole¹²³ qui conteste les acceptations silencieuses présentes dans l'anti-modèle. La prise de parole est même le moyen de l'efficacité d'un TF.

De Certeau étudie la prise de parole au lendemain des *événements de mai* et la voit comme une mutation de la culture.

La parole, devenue un « lieu symbolique », désigne l'espace créé par la distance qui sépare les représentations, les membres d'une société et les modalités de leur association. Elle est à la fois l'essentiel et le rien, puisqu'elle annonce un déboîtement dans l'épaisseur des échanges et un vide, un désaccord, là même où les appareils devraient s'articuler sur ce qu'ils prétendent exprimer. Elle sort en dehors des structures, mais pour indiquer ce qui leur *manque*, à savoir l'adhésion et la participation des assujettis.¹²⁴

Depuis les *événements de mai*, le statut de la parole a bien changé. Ce statut n'est d'ailleurs pas le même dans les différents endroits du monde où le TO s'est implanté. C'est cette prise de parole que nous souhaitons maintenant aborder.

La prise de parole

L'efficacité de la prise de parole implique que les mots aient un pouvoir. Dans un de ses textes sur le langage¹²⁵, Bourdieu rappelle à juste titre qu'un acte de langage ne peut devenir efficace que si certaines conditions sociales sont remplies, qu'il ne peut réussir qu'en certains lieux en présence des personnes porteuses des bons statuts et capitaux. Mais ce dernier exclut presque le fait qu'on puisse créer les conditions pour que l'acte de langage « réussisse » et qu'on puisse transposer ces actes d'un contexte pour les reprendre dans un autre. C'est ce à quoi s'évertue le TO. Cette transposition de la parole sur la scène ne présume en rien le fait qu'elle soit efficace ou qu'elle « réussisse », mais cette « réussite » reste bien de l'ordre du possible. Pour comprendre cette potentialité, il faut tout d'abord remarquer que l'efficacité de la prise de parole joue à contretemps par anticipation. C'est une des particularités de ce que Judith Butler nomme les actes performatifs :

Lorsque l'acte de discours, qui n'était pas auparavant autorisé, s'arroge néanmoins une légitimité au cours de son accomplissement, ce moment anticipe et institue des contextes différents dans lesquels l'acte de discours pourra à l'avenir être reçu.¹²⁶

¹²³ Cet espace de parole est bien sûr théâtralisé puisque la personne vient se projeter dans un personnage.

¹²⁴ M. de CERTEAU, *La prise de parole...*, op. cit., p. 38.

¹²⁵ Pierre BOURDIEU, « Le langage autorisé, note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1-5, 1975, p. 183-190.

¹²⁶ J. BUTLER, *Le pouvoir des mots...*, op. cit., p. 211.

Butler conteste ici l'équivalence que Bourdieu¹²⁷ opère entre « être autorisé à parler » et « parler avec autorité ». Elle cherche à montrer en quoi les *opérations de magie sociale*¹²⁸ ne sont pas l'apanage des dominants. Bourdieu analyse que cette magie sociale permet la reconnaissance d'une autorité et que l'acte performatif ne peut réussir que s'il obtient une reconnaissance collective. En effet toute personne qui possède un capital symbolique fort développé et qui est de fait déjà reconnue comme possédant du pouvoir obtient plus facilement cette reconnaissance.

Néanmoins, l'emprise de ce système de domination qui s'appuie dans une large mesure sur le langage pour se reproduire n'est pas total et si les analyses de Bourdieu sont toujours d'actualité, il ne faut pas négliger le fait que les actes qui contribuent à la reproduction de systèmes de domination peuvent trouver des actes inversement comparables qui contribuent à les mettre en échec.

Qu'il s'agisse d'actes qui incarnent une lutte contre un système ou d'actes matérialisant un système de domination, la reconnaissance collective de ces actes performatifs¹²⁹ reste bien un impondérable. C'est pourquoi ils trouvent particulièrement leur efficacité dans un espace public qui leur donne une visibilité en leur conférant une légitimité.

Dans le cadre d'un forum, les interventions se font de manière publique. Dans une large mesure, les interventions sont prescrites par le joker qui autorise l'entrée sur scène. Une fois confronté à l'opresseur, le spect'acteur va chercher à mettre en place un nouveau discours. Il va tout du moins chercher à produire un discours¹³⁰ qui n'était pas présent dans l'anti-modèle. Cette action discursive n'est qu'un entraînement puisque nous sommes dans un espace fictif. Mais la production d'un discours qui n'avait jusqu'alors pas trouvé de légitimité dans le réel s'arroge néanmoins une légitimité au cours de son accomplissement sur scène. Car la production de ce discours se fait devant un public. En cela, les interventions des spect'acteurs

¹²⁷ « [...] la réussite de ces opérations de magie sociale que sont les actes d'autorité ou, ce qui revient au même, les actes autorisés, est subordonnée à la conjonction d'un ensemble systématique de conditions interdépendantes qui composent les rituels sociaux. » In Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 109.

¹²⁸ P. BOURDIEU, « Le langage autorisé, note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel »..., *op. cit.*

¹²⁹ C'est pour cette raison que Butler définit ce genre d'acte comme *rituel social* : J. BUTLER, *Le pouvoir des mots...*, *op. cit.*, p. 210.

¹³⁰ Ce discours peut aussi être une absence de discours. En effet dans certaines représentations, qui traitent du travail ou des services sociaux, certains spect'acteurs montent sur scène sans prendre la parole mais pour occuper l'espace scénique, pour symboliser le fait que face au discours qui est tenu par l'oppresseur en présence, un dialogue ne peut s'instaurer, que la parole n'a plus sa place, qu'il ne reste que l'occupation physique du lieu pour se battre.

dépassent largement le simple entraînement individuel pour faire face à l'oppression, elle offre l'occasion au porteur de ce discours de faire reconnaître la légitimité de celui-ci.

Le cadre ritualisé du TF, à travers l'action du joker, suscite, motive et *autorise à parler* afin que ceux qui le souhaitent s'entraînent à *parler avec autorité* pour que ces actes discursifs trouvent une nouvelle légitimité. Olivier Neveux a certainement raison lorsqu'il suppose que « la singularité politique productive du TO ne réside pas, comme tant de discours y insistent, dans le surgissement de la parole authentique des sujets opprimés ou dans la possibilité effective de leur expression libérée. »¹³¹

Dans la production et la reconnaissance de ces actes discursifs, le rôle du joker n'est pas à négliger. Il est même central pour que cette expression libérée trouve un sens, une justesse et une cohérence en fonction du thème traité.

Le joker doit être attentif à toutes les solutions « magiques ». Il peut interrompre l'action d'un spectateur-protagoniste s'il considère cette action magique, sans décréter qu'elle l'est, mais en interrogeant le public. Encore un souvenir : nous avons fait un spectacle-forum pour le syndicat de la magistrature : à un certain moment, un spectateur (un juge) monta sur scène pour mettre en pièces le tribunal, pour « détruire » les dossiers des accusés de flagrant délit. Comme c'était moi le joker j'interrompis la scène en criant : « Stop : C'est magique ! » Mais le public entièrement composé de juges et de procureurs s'y opposa immédiatement ; non ce n'était pas magique, ils y croyaient eux, c'était pour eux la seule solution, d'autant plus que c'était exactement ce qu'ils avaient fait deux ou trois semaines plus tôt, dans des conditions analogues dans un tribunal de Paris. Pour moi c'était magique, tandis que pour eux, tout particulièrement concernés, c'était réel, c'était possible.¹³²

Boal oppose le réalisable au magique. Bien que l'expression « Stop, c'est magique ! » corresponde au fait d'arrêter une action d'un spect'acteur qui agit en dehors des capacités supposées du personnage qu'il incarne, nous considérons que le fait de mettre en place un dispositif tel que le TF relève des « opérations de magie sociale »¹³³ dont Bourdieu parlait.

Boal est néanmoins conscient qu'une tension unit le magique et le réalisable. Dans l'exemple donné ci-dessus, il constate d'ailleurs que ce cri du public qui revendique le fait qu'une solution proposée n'est pas magique « est le début d'une démarche auto-active » : le début d'une *opération de magie sociale*.

C'est pour cette raison qu'il nous semble que l'on ne peut pas opposer le réalisable au magique, car dans le cas de nombreux actes performatifs, c'est justement le caractère

¹³¹ O. NEVEUX, « Difficultés de l'émancipation »..., *op. cit.*, p. 200.

¹³² A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, *op. cit.*, p. 179.

¹³³ P. BOURDIEU, « Le langage autorisé, note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel »..., *op. cit.*

tendanciellement magique qui va faire que celui-ci devient réalisable. C'est ainsi par précaution que le joker veille à éviter les solutions magiques, afin de ne pas produire de la « fausse magie sociale ». En effet, lorsqu'il laisse les interventions de ce type se dérouler et que les acteurs oppresseurs n'incarnent pas de manière assez juste la personnalité de leurs personnages, ces interventions peuvent laisser un champ ouvert à de nouveaux possibles, mais qui lors du retour dans le réel, se trouvent être foncièrement impossibles. Nous avons été témoin de ce genre de faits dans des collèges et des lycées en France, où des élèves, au lendemain d'une séance de TF, retournent dans leur établissement et mettent en œuvre l'occupation qu'ils avaient fomentée la veille sur scène. Ladite occupation prit fin dans un temps record et fut vivement punie. Les capacités développées la veille se transformèrent rapidement en impuissance. Le commun et la solidarité nés la veille se changèrent en une masse d'individualités se dénonçant les unes les autres. Cet exemple mineur est malgré tout révélateur des impacts négatifs qui peuvent suivre des représentations de TF où les solutions magiques fleurissent sans qu'un observateur n'interroge leur vraisemblance. Cet exemple montre aussi qu'il existe une réelle responsabilité¹³⁴ des praticiens envers les individus qui participent.

Les actes performatifs de la scène sont à même de réveiller un pouvoir que les spect'acteurs ignoraient jusque-là, pouvoir qu'il faudra ensuite confronter à l'expérience du réel en mettant à l'épreuve leurs capacités d'action dans certains cas, mais aussi en éprouvant leur sujétion¹³⁵ dans d'autres cas, lorsque l'oppression est profondément ancrée. Même si nous ne cherchons pas à hiérarchiser les oppressions, il nous semble que la potentielle efficacité de cette pratique n'est pas la même selon les degrés d'incorporation de l'oppression. De fait, en fonction de ce degré les visées de la pratique se voient modifiées.

L'ouverture d'un espace qui libère l'expression sous-tend l'idée selon laquelle c'est à travers cet espace libre que l'individu et le groupe se libéreraient d'un assujettissement qui les contraint. Si l'on trouve en effet dans les représentations de TF une lutte contre la subordination, il faut néanmoins établir des gradients dans celle-ci.

¹³⁴ Dans le cas du JS, j'ai montré en quoi cette responsabilité était comprise comme l'héritage d'une dette morale.

¹³⁵ « Le mot "sujétion" indique une situation de dépendance telle que vous êtes à la fois soumis à quelque chose qui vous dépasse, à quelqu'un qui est au-dessus et qui vous assujettit totalement. [...] Dans certains cas, cet assujettissement est tellement assimilé, intériorisé que l'idée même de révolte est impensable. » In Guy POITEVIN, *Sortir de la sujétion: essais sur la désubordination des parias de l'Inde, femmes et intouchables*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 6.

Un espace pour la désubordination et la subjectivisation

Au cours d'une longue expérience en Inde mêlant travail social, actions de développement et recherche anthropologique, Guy Poitevin est parvenu à distinguer trois moments dans le processus qui permet au sujet de sortir de la sujétion. Nous reprenons ici son analyse pour comprendre les diverses appropriations qui peuvent être faites du TF par divers individus.

Poitevin, distingue un premier moment comme étant celui où il faut d'abord sentir cette position de sujétion dans son corps. Il faut ensuite être capable de la dire. Mais cette verbalisation, qui peut prendre forme au sein de l'espace public propositionnel, ne suffit pas. C'est ce que nous rappelle Julian Boal :

L'expression des opprimés en elle-même, même si elle est recherchée et digne de respect, n'est pas la fin ultime d'une séance de TF. Il faut que celle-ci s'articule avec le dehors, qu'elle puisse avoir prise sur le cours de la vie, qu'elle soit porteuse de l'ébauche d'un possible changement concret.¹³⁶

C'est ici le troisième domaine que soulève Poitevin : celui de l'agir. L'agir est compris chez cet auteur comme une action engagée où le sujet prend des distances avec sa condition d'agent social.

Ce mode d'action implique un concept de sujet structuré autour de deux pôles : la volonté de l'individu d'exister comme acteur social libre, et son souci de projets collectifs capables de produire des transformations sociales. C'est dans cette action que le sujet agissant s'atteste pleinement comme espace historique d'autonomie culturelle et sociale. Ce qui implique deux gestes essentiels de sa part : la rupture de consensus au cœur même des systèmes symboliques et sociaux dominants, et la prise en charge responsable du monde d'appartenance, où dans l'épreuve de sa capacité à faire le bien le sujet prend la mesure des énergies d'un soi de puissance.¹³⁷

En France ou en Inde, toutes les personnes qui participent à un TF ne sont pas affectées de la même manière par l'oppression abordée. Une représentation sur les violences conjugales touchera sans doute l'ensemble du public, femmes et hommes compris, mais les femmes se projeteront inévitablement plus facilement dans les personnages de l'opprimé. Parmi les femmes, pour celles qui ont déjà été confrontées à des violences de ce type, cette projection sera d'autant plus vive. Et même parmi ces dernières, l'incorporation de la soumission, de la dépendance à l'oppresseur, peut aussi varier.

¹³⁶ Julian BOAL, « Le théâtre forum : une répétition de la révolution », in *Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance*, Colophon asbl, 2004, p. 30.

¹³⁷ G. POITEVIN, *Sortir de la sujétion...*, op. cit., p. 87.

Les trois niveaux décrits par Poitevin pour sortir de la sujétion dépendent donc inévitablement du degré d'incorporation de celle-ci. C'est pourquoi on ne peut pas parler des potentialités de cette pratique sur les individus sans prendre en compte les différentes manières dont ils sont subordonnés à l'oppression.

Une différence émerge alors entre les manières de s'appropriier la représentation qui n'est pas sans lien avec la façon dont la parole peut et va être prise. Dans le cadre d'un TF, cette prise de parole et le moment auquel elle est prise, ne revêt pas toujours la même importance ni les mêmes prolongements selon qui la prend et à quel moment. Il semble que les personnes qui sont touchées de loin par l'oppression traitée prennent plus la parole pour commenter la pièce, pas pour intervenir, mais pour proposer une interprétation de la situation. Comme si ce public avait tendance à vouloir conserver une distance avec ce qui se passe sur scène, comme s'il se complaisait dans une analyse plus directement réflexive. Ces interventions sont souvent d'une richesse analytique non négligeable, mais dénotent avec l'idée de prise de parole sur scène¹³⁸. C'est aussi ce genre de personnes qui va en général proposer les premières interventions. En Inde pendant longtemps, la première intervention dans le forum de *Shonar Meye* était exécutée par un homme. Ce n'est qu'ensuite que les plus concernées – les femmes – s'approprièrent cet espace. Nous avons aussi observé que les personnes qui semblent les plus concernées par l'oppression traitée ont plus tendance à directement monter sur scène pour remplacer le personnage opprimé, sans chercher à faire de commentaires préalables. À ce titre, le degré d'incorporation de l'oppression semble produire un rapport différencié au TF, que ce soit dans le temps d'appropriation et dans la manière de s'approprier cet espace.

Chez les personnes pour qui l'oppression est particulièrement incorporée, les trois moments décrits par Poitevin semblent en effet correspondre à ce que le TO, notamment à travers le TF peut proposer. Lorsque l'oppression est incorporée, ce n'est évidemment pas une séance de TF qui va changer la donne, bien qu'elle puisse y contribuer¹³⁹. La proposition du joker d'ouvrir le forum aux interventions permet de désindividualiser l'oppression. Ce qui était ressenti dans le corps d'un individu comme assujettissant semble l'être aussi par d'autres personnes dont certaines viennent le dire sur scène. Dans cet espace, ce lieu symbolique, elles annoncent leur volonté de se défaire de l'assujettissement. D'une certaine manière, le résultat

¹³⁸ Dans ce genre de situation, le rôle du joker est d'amener ce type de personnes à monter sur scène et ne pas se limiter à commenter la relation de deux personnages sur scène. Car bien que ces interventions aient certainement comme ambition de donner de la profondeur à ce qui a été donné à voir, cette ambition n'en bloque pas moins l'idée qu'il est d'abord question d'aller agir sur scène

¹³⁹ Le travail en atelier, l'utilisation du théâtre image par exemple est beaucoup plus propice dans ce genre de cas.

de l'intervention et de la confrontation à l'opresseur n'est pas le plus important. Ce qui compte dans ce cas est que l'intervention vienne poser l'affirmation d'une volonté, qui est partagée par d'autres dans l'assemblée.

Cependant le TF s'adresse aussi à des individus qui ont un rapport personnellement plus distancié à l'oppression et qui peuvent participer à une séance par solidarité. La projection dans la position de sujétion du personnage ne peut être ressentie de la même manière. Ce qui ne veut pas dire que ce genre d'individus ne s'emparent pas de cette pratique, mais lorsqu'ils se l'approprient de la sorte, le TF devient moins un outil d'action qu'« un outil de réflexion en groupe, capable de créer un “sens commun polémique” ». »¹⁴⁰

Dans tous les cas, on retrouve l'idée que cette pratique cherche à mettre en place un mode d'action qui implique de recevoir les interventions des spect'acteurs compris comme des individus ayant une volonté d'exister comme acteur social libre, et souhaitant inscrire cette volonté dans un collectif – au moins le temps du forum – afin de produire des transformations sociales. Cette conception de l'individu n'est pas anodine dans les effets que peut produire cette pratique.

Ce qui semble intéressant dans l'approche proposée par Poitevin est l'analyse en termes de sujet, conception d'ailleurs déjà présente chez Freire¹⁴¹. Ce concept, tant débattu en philosophie, est à même d'éclaircir ce que le TO met en place dans sa manière de considérer l'individu. Un spectateur devant une représentation du TF est, durant le forum, dépositaire du changement. À la fin de l'anti-modèle, lorsque les jokers commencent à défier le public, certains rappellent « que si personne n'intervient, la scène va reprendre indéfiniment, sans changer. Comme dans la vraie vie, si on n'intervient pas rien ne change, ça continuera comme ça. » L'individu se retrouve alors sujet du changement. Sans son intervention, la vie reprend son cours avec les mêmes oppressions qui viennent d'être données à voir. Le spectateur d'un forum ne peut pas se contenter de dire que c'est la faute du patriarcat, du racisme ou du capitaliste, car il est placé comme responsable du fait que ces systèmes continuent à se perpétuer. Cette responsabilité rarement annoncée comme telle est pourtant induite dans le mécanisme même du TF. Elle ne correspond pas à une culpabilisation de l'individu, mais invite celui-ci à prendre part à la situation. Le passage du spectateur au spect'acteur, s'il se cantonne à la prise de parole dans l'espace scénique, vise à révéler à l'individu sa condition

¹⁴⁰ Léa BARREAU-TRAN, « Théâtre et politique : les spectateurs en action », *Lusofolia*, <http://www.lusofolia.org/article-theatre-et-politique-les-spectateurs-en-action-49350834.html>.

¹⁴¹ Voir Chap. Une pédagogie de la conscientisation, page 77.

de sujet. Comme nous l'avons souligné, il faut considérer ce processus de subjectivation avec des gradients, qui vont de la sortie de la sujétion à l'entraînement d'une subjectivité radicale. En postulant la responsabilité du sujet libre, cette pratique parie que la prise de conscience de sa condition de sujet amènera le dit sujet à chercher à se défaire de toute subordination qui pèse sur lui. Cette manière de considérer l'individu comporte son lot de déception pour les praticiens :

C'est une espèce de jeu où on peut aller et où on peut amener les gens sans les manipuler pour que ce soit eux qui portent. Des fois, tu as envie qu'ils y aillent, mais eux ils ne sont pas prêts. Dans ces cas-là, il ne faut pas y aller. Il faut faire avec ce qu'ils sont eux, sinon ça ne sert à rien. Des fois, tu as envie qu'ils y aillent plus, mais eux ils ne veulent pas. Et bien tant pis, ils n'iront pas ; ou ils iront autrement ou plus tard. [...] On n'est pas l'élite avancée qui sait. On peut médier, mais ça a des limites.¹⁴²

D'autre part, si l'on trouve cette volonté de considérer les individus comme des sujets, cette subjectivisation ne se fait pas de manière universalisante et écrasante. Partant de la volonté des individus, ce processus varie selon la culture et le contexte où il se développe. La subjectivation que propose le JS prend beaucoup plus en compte les rapports de l'individu aux groupes (communauté, villages, famille¹⁴³). En France, l'ancrage de l'individualisme pose la question de la subjectivation dans une autre optique et affronte les carences du commun. Cette carence est liée à cette conception de l'individu autonome qui doit avoir un projet pour s'auto-réaliser.

À travers la pratique du projet, se développent une rhétorique de l'authenticité et de la sincérité envers soi-même. Un individualisme de l'autoréalisation. Ce qui était, il n'y pas si longtemps encore, de l'ordre de l'émancipation, de la découverte de soi, nous revient sous la forme d'une injonction extérieure, la discipline d'autonomie.¹⁴⁴

Avec Poitevin, nous avons vu que le sujet devait être compris autour de deux pôles : *la volonté de l'individu d'exister comme acteur social libre*, et son *souci de projets collectifs* capables de produire des transformations sociales. On voit alors que la conception de l'*individualisme de l'autoréalisation* ne prend en compte que ce premier pôle. D'une certaine manière, la subjectivation que cherche à développer le TO en France renvoie surtout au deuxième pôle.

¹⁴² Entretien avec Fabienne, NAJE, 2013.

¹⁴³ En Inde j'ai d'abord été étonné de voir que des familles entières faisaient partie du JS, de voir qu'une mère, qu'un père et leur fils à peine âgé de 16 ans faisaient partie du même mouvement. Dans ma conception occidentale, cette enfant ne faisait pas ces propres choix. Comment pourrait-il se réaliser en tant qu'individu, en suivant l'engagement de ses parents ? Le fait est que la conception de l'individualité est bien différente là-bas. Or ce qui m'est apparu au premier abord comme une absence d'autonomie chez ce jeune homme est sans doute en réalité une autre conception de l'autonomie qui prend en compte le commun qu'il partage avec sa famille.

¹⁴⁴ I. ASTIER, *Les nouvelles règles du social...*, op. cit., p. 20.

Elle vise un nouveau rapport à soi qui est politique en vertu de son lien indissociable au collectif.

Ainsi on voit qu'à travers la pratique du TF, le TO ambitionne de faire rentrer en coalescence ces deux pôles de la subjectivation qui selon les contextes sociaux et culturels nécessite de mettre plus l'accent sur l'un ou sur l'autre. Dans les contextes où les structures communautaires sont fortes, où le groupe est déjà constitué ou lorsque la subordination est prédominante, le travail opéré lors d'un TF sera plus centré sur le premier pôle. Dans les contextes où l'individualisme est prégnant, la tâche des praticiens consistera à esquisser des initiatives collectives ou à relever ce commun, antagoniste à l'idée d'individu autosuffisant. Pour contrer cette « injonction à l'autonomie »¹⁴⁵, il cherche à développer l'intersubjectivité dans la genèse d'espaces publics propositionnelles. D'une certaine manière la situation que proposent les praticiens cherche à influencer contre les dispositions individualistes intériorisées.

Mais dans tous les cas, au-delà de ces différents contextes sociaux et culturels, la pratique s'intéresse aux modalités par lesquelles une prise de parole engage une refonte de l'individualité et des collectifs d'appartenance. La subjectivation proposée ici renvoie à la symbolisation d'une capacité commune, propice à la mise en acte du traitement d'un tort dans un lieu commun. Ce traitement d'un tort est une des dimensions souligné par Rancière¹⁴⁶ de la subjectivité politique qu'il lie à la mise en acte de l'égalité. Ce traitement est central dans la pratique du TF qui met en forme un travail d'inculpation, voire d'accusation, d'un système incarné dans un ou des personnages oppresseurs. Ce traitement du tort, cette inégalité qui appelle la justice sociale, est le liant entre deux pans de l'intentionnalité des praticiens : entre la ritualité conjuratoire et le processus de subjectivation politique.

Conclusion de la quatrième partie

Dans cette quatrième partie, nous avons commencé par rappeler le rôle important de personnes comme Augusto Boal et Sanjoy Ganguly dans le développement de la pratique. Nous avons insisté sur le charisme de ces derniers construit au cours de leurs parcours et par le fait même d'incarner la pratique du TO.

¹⁴⁵ Didier FASSIN, Yasmine BOUAGGA et Isabelle COUTANT, *Juger, réprimer, accompagner. Essai sur la morale de l'Etat*, Paris, Seuil, 2013.

¹⁴⁶ Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 121.

Dans une optique comparative, nous avons cherché à établir les différences entre ce que nous avons observé en Inde et en France afin de nous focaliser ensuite sur les similitudes qui permettent de porter un discours plus général sur le TO. Notre réflexion nous a ainsi amené à interroger la place et la conception de l'individu qui est sensiblement distincte dans ces différents contextes sociaux. D'autre part, nous avons souligné une différence d'homogénéité entre le public indien et les publics français; ce qui a des conséquences sur les modèles de développement. L'organisation du JS s'appuie sur une stratégie de multiplication alors qu'en France, on observe plutôt la mise en place de tactiques en fonction des occasions qui se présentent en rendant de fait les pratiques très dépendantes de différents aléas.

Cette comparaison nous a aussi permis d'approfondir certains points parmi lesquels le rôle du joker. L'ambivalence de sa fonction de « maître de cérémonie » qui, à travers sa vocation pédagogique, fait osciller son action entre l'émancipation et l'explication. Nous avons aussi cherché à caractériser de manière plus générale ce que produit un TF en l'analysant comme une création d'un espace public propositionnel qui peut se métamorphoser en espace public oppositionnel ou civique.

Cependant, le TF ne se limite pas à la constitution d'un tel espace, car cette pratique met en forme des dimensions propres à la théâtralisation du social qui renvoient au rituel, au spectacle, au jeu et la fête. Ces formes sont enchevêtrées et c'est lorsqu'elles s'imbriquent et que la violence de l'oppression mise en scène renvoie à une relation antérieure entre les personnes présentes et leur « terroir » que leur engagement peut révéler les potentialités de la pratique. Les praticiens connaissent, imaginent ou supposent ces potentialités. C'est pourquoi nous avons enfin souhaité mettre en avant le fait qu'ils étaient animés par une intentionnalité commune, par des attentes précises de ce que pouvait produire le contenu d'un TF. Nous avons analysé celle-ci sur trois versants.

De manière générale, on trouve une volonté de mettre en forme des expériences dont le contenu vise une ritualité conjuratoire, entendue comme intensification de la réaction des participants à travers des expériences où le groupe évalue son appétence à conjurer une situation sociale qui (r)établirait une justice sociale.

Le développement d'une telle ritualité – dont le contenu touche des problématiques sensibles – nécessite de mettre en place un échange particulier, que nous avons décrit comme don cérémoniel, et qui correspond à un deuxième pan de l'intentionnalité des praticiens.

Cet échange est d'abord instrumentalisé puisque des effets sont attendus sur scène et par extension dans le réel. À travers la volonté d'un échange dialogique, les participants sont amenés à prendre parti pour répondre au défi – qui n'en est pas moins un acte de générosité – lancé par les praticiens. Chaque réponse au défi des participants qui s'incarne par la prise de parole dépasse l'acte individuel puisqu'il est adressé à l'ensemble du groupe. Ce dernier point est d'une importance capitale pour comprendre ce que les praticiens cherchent à mettre en forme car il éclaire un autre pan de leur intentionnalité. Ce troisième pan correspond à la volonté de promouvoir un processus de subjectivation entendu comme la volonté d'exister comme acteur social libre dans un souci d'initiatives collectives. Cette conception du sujet étant composée autour de deux pôles – la volonté *d'exister comme acteur social libre*, et le *souci de s'inscrire dans des projets collectifs* –, selon les contextes sociaux culturels, les praticiens mettront plutôt l'accent sur le développement du premier ou du second.

Conclusion : Matrice d'un espace public théâtralisé

Douze mouvements, qui sont autant de moments, composent cette thèse. Le premier revient sur la méthode que nous avons employée pour analyser le TO. Il précise les contours du cadre, focalisé sur le TF, l'approche, basée sur la comparaison, la perspective, intéressée aux formes et formalisations sociales, puis le positionnement, proche de l'implication.

Le deuxième retrace la création du TO à travers le parcours d'Augusto Boal dans le contexte sud-américain des années 60-70. Il rappelle que cette pratique se construit autour d'expériences concrètes qui contribueront néanmoins à donner une dimension mythique aux origines de cette pratique. Le troisième s'intéresse aux principales influences qui ont donné une substance à cette pratique tant du point de vue des techniques théâtrales que du point de vue politique ou pédagogique. Il s'attarde sur le concept de conscientisation, qui a une importance considérable dans le devenir de cette pratique. Si aujourd'hui le terme n'est que rarement usité par les praticiens, chacun s'accorde pour reconnaître l'importance de l'héritage des mouvements de conscientisation pour la pratique du TO. Le quatrième est focalisé sur l'essaimage et l'institution de cette pratique à travers le monde. Il analyse comment le TO devient un *monde* à part entière ; *monde* qui n'en demeure pas moins un *champ* si l'on s'intéresse aux relations au sein du réseau de praticiens.

Le cinquième revisite quant à lui l'histoire de l'établissement du TO en France en cherchant à comprendre la façon dont le contexte politique social et culturel a donné une orientation particulière à cette pratique dans la mesure où les politiques publiques sociales et culturelles ont une influence indéniable sur des pratiques comme le TO, notamment avec l'essor du travail par projet. En concomitance avec ces politiques et cette idéologie du projet, l'accent est ici mis sur trois éléments qui ont contribué à la structuration de la pratique française du TO et l'ont influencée : la salarisation de l'activité militante, un contexte dans lequel l'agir communicationnel est devenu central dans tous types de relations sociales et un contexte dans lequel l'intervention sociale se fait dans une optique palliative. Ayant pris ce contexte en considération, le sixième mouvement s'attache au contenu de la pratique, aux problématiques qui sont traitées et à la théâtralité qui peut se dégager dans un TF à partir des projections des spect'acteurs. Il rappelle que cette pratique permet de poser l'oppression comme altérité – dans un espace où son pouvoir spécifique est suspendu – à partir de laquelle on peut interroger le rapport entretenu avec cette altérité. Sur scène, ce rapport peut être réflexif, défensif ou offensif. Il dépend de la manière dont les personnes ont construit la représentation, et évolue en fonction des projections des spect'acteurs et spect'atrices. Ces projections dépendent de

la relation que le public entretient avec l'oppression traitée et peuvent s'établir par *identification*, par *analogie*, par *solidarité*, par *exemplification* ou par *catharsis*.

Le septième nous emmène sur un autre continent à la rencontre du Jana Sanskriti. Il présente la création de cette équipe – qui deviendra le plus grand groupe de TO au monde – en s'attachant à le resituer dans le contexte spécifique du Bengale-Occidental, état gouverné par le parti communiste de 1977 à 2011. Le huitième mouvement présente la structuration du JS qui organise son action autour du TO et permet notamment la mise en commun d'expériences d'habitants de nombreux villages visant à faire émerger une solidarité morale entre ces derniers. À travers une des pièces archétypales du répertoire du JS, le neuvième mouvement analyse l'échange qui suit les représentations de ce groupe comme un don cérémoniel : les caractéristiques rituelles de cette pratique sont interrogées et font apparaître la dimension contre-rituelle qu'elle propose. Les relations qui s'organisent au sein de ce cadre contre-rituel sont analysées comme un échange propre au don cérémoniel qui insiste sur la reconnaissance, sur l'estime portée aux participants, sur le défi qui leur est proposé et « l'obligation » à répondre, qui vise à provoquer un engagement mutuel. Ce cadre et cette forme de relation constituent la matrice du JS et du fondement de toute l'action mise en œuvre par le groupe. Le dixième propose un état des lieux de cette mise en œuvre en soulignant une évolution dans leur manière d'utiliser le TO par le JS qui, entre les premières et les dernières créations, a ajouté un contenu informatif dans ses TF. Cet état des lieux s'attache enfin à interroger les problématiques actuelles de cette organisation, en laissant entendre qu'une partie des difficultés que rencontre le JS n'est pas sans rappeler celles relevées en France.

C'est à la comparaison entre la pratique des groupes français et celle du JS qu'est consacré le onzième mouvement. Il met ces pratiques en relation à partir de différents points qui peuvent être comparés, différenciés pour amener une compréhension plus globale du TO. Cette compréhension mène à situer la pratique du TF par rapport aux modèles proposés par Negt pour comprendre les espaces publics. En métissant ce modèle, le théâtre forum peut être compris comme l'ouverture d'un espace public propositionnel. En fonction des interventions du public (interventions qui dépendent des dispositions des spectateurs et de leur volonté de résister), cet espace public peut se transformer ou se prolonger dans un espace public oppositionnel ou être intégré à l'espace public civique. De l'avènement aux prolongements de cet espace public, le rôle de médiateur du joker est central, par le fait d'induire une orientation, à travers une fonction maïeutique et pédagogique, dans les débats et les délibérations. Ce rôle

est marqué par une tension dialectique entre faire émerger des volontés émancipatrices et proposer un contenu explicatif parfois antagonique à l'idée même d'émancipation.

Le douzième et dernier moment revient tout d'abord sur les formes de théâtralisation du social que l'on retrouve dans un TF. Il montre comment le spectacle et le jeu peuvent s'enchevêtrer avec des caractéristiques relevant de la fête et du rituel qui émergent dans des conditions particulières : il faut pour cela que la violence de l'oppression donnée à voir renvoie à une relation antérieure entre les personnes présentes et leur milieu d'origine et que ce rapport à la violence de l'oppression puisse être reformulé et transformé, au moins, dans le cadre ritualisé. À partir de la caractérisation de cette pratique, il est possible de soutenir qu'il existe une intentionnalité commune chez les personnes qui pratiquent le TO. Cette intentionnalité qui assoit la mise en œuvre de cette pratique se base sur trois pans :

- une volonté d'instrumentaliser cette pratique pour permettre aux participants de travailler sur leur propre subjectivité en la développant dans un commun oppositionnel ;
- un échange avec les participants compris comme don cérémoniel, qui, dans une optique dialogique, vise à mettre au défi le groupe en présence en instaurant une réciprocité autour de l'action engagée afin de faire émerger une solidarité morale ;
- la mise en forme d'une ritualité conjuratoire dont le contenu vise l'intensification de la réaction des participants contre l'oppression symbolisée dans le cadre du TF, afin que le groupe évalue son appétence collective à conjurer une situation sociale qui (r)établirait une justice sociale. Cette appréciation du groupe s'inscrit dans le cadre d'un espace public propositionnel, qui en fonction de l'appétence du groupe pourra évoluer vers un commun oppositionnel ou se (ré)intégrer à un espace public civique.

Nous avons commencé cette recherche en cherchant à savoir ce que les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme lorsqu'elles l'utilisent. Au-delà des différents contextes socioculturels, ces trois pans correspondent pour nous à ce que les personnes qui pratiquent le théâtre de l'opprimé cherchent à mettre en forme à travers leur pratique.

Cette analyse de l'activité des praticiens nous amène à tirer les conséquences de cette étude sur la compréhension de ce qu'est plus fondamentalement cette pratique.

Le TO est né dans le contexte révolutionnaire présent en Amérique latine, mais son institution se fait dans des contextes qui ne le sont pas ou qui ne le sont plus. Dans les TF qui fleuriront dès la fin des années 70, il ne sera plus question de « verser notre sang pour libérer notre

terre »¹. La question du sacrifice de soi ou du fait de sacrifier l'opprimeur pour faire advenir un ordre nouveau ne se pose plus. On ne trouve plus cette dimension sacrificielle propre à la révolution qui cherche à liquider dans un ordre ce qui est devenu détestable. Pourtant on retrouve une autre dimension de la révolution qui est au départ de sa dimension sacrificielle et qui consiste à ouvrir un processus d'accusation. Parler d'opprimé implique de parler d'oppression et de s'interroger sur l'agent actif de celle-ci. De l'attention pour l'opprimé, on assiste à un phénomène transitionnel où l'intérêt s'étend aux systèmes qui produisent cette oppression. Comme dans une révolution, on dénonce le mal et sa cause. Si c'est un système qui est incriminé, ce système s'appuie sur des relais de l'oppression qui vont être construits comme ennemis. Le problème est toujours de savoir quelle est la véracité de l'accusation. Dans le cadre du TO la construction de l'opprimeur qui sera donnée à voir sur scène servira pour le mettre en accusation sans que cette accusation ne bascule dans la vengeance. La démarche de cette pratique est marquée par une volonté vindicatoire qui cherche à rééquilibrer le rapport de force. Cette tentative de rééquilibrage ne s'opère pas dans un face à face direct, mais passe par la scène où l'enjeu sera de délibérer à partir d'une situation donnée.

De la *répétition de la révolution* qui était proposée par Boal, on voit dans la pratique actuelle une continuation qui s'exprime à travers un entraînement à se révolter, à partir d'une réflexion sur les dispositions individuelles et collectives à le faire. Dans le TF, la répétition est double, la première est une reproduction de la réalité dans l'anti-modèle, elle va s'attacher à montrer les rapports de pouvoir qui se jouent au sein de systèmes sociaux, sans jamais dématérialiser leur violence. La seconde est une répétition des actions qui pourraient venir infléchir cette violence et transformer ce rapport. La réponse à une action violente comporte toujours des risques qui sont liés au caractère vindicatif de cette réponse. C'est la raison pour laquelle ce contenu violent est d'abord symbolisé – sans être déréalisé – dans un cadre ritualisé où le groupe évalue son appétence à conjurer une situation sociale en s'opposant aux oppresseurs.

Ainsi, le TO peut, à travers la pratique du TF, être compris comme une matrice, qui fournit un appui et une structure, qui donne un cadre à la production et à la construction d'un espace public médié par des symboles utilisés afin de déterminer les possibles en fonction d'une situation concrète. La notion de possible a ici son importance. Il n'existe pas de loi ou de mécanique qui ferait qu'une telle pratique pourrait assurer un processus de subjectivation politique, de résistance ou d'émancipation. Mais l'espace créé lors du forum y est propice lorsque les participants ont un lien préexistant avec la problématique traitée et que les

¹ Voir Chap. *Réflexion sur l'agit-prop*, page 46.

praticiens ont su rendre visible cette problématique en créant un lieu symbolique, qui renvoie au milieu et à l'expérience des participants. Si le rapport qu'entretient le public à l'oppression se caractérise par une connexion trop abstraite, la dimension instrumentale et performative de cette pratique a peu de chances d'être effective. Ainsi le résultat d'un TF dépend de la façon dont le public peut s'y projeter et donc, de la manière dont les participants peuvent être touchés par ce qui est en train de se jouer. Le forum dépend du *continuum sensible* qui permet de s'engager dans une certaine lecture de la représentation et des rapports au monde. « Et cette lecture engendre un sentiment de proximité ou de distance qui nous pousse à intervenir dans la situation ainsi signifiée, de la manière qui est souhaitée par l'auteur. »² Auteur qui, dans le TO, est souvent un groupe ayant construit une représentation lors d'ateliers à partir de ses propres oppressions. L'originalité et la force potentielle du TO et de faire jouer ces rapports de proximités et de distances de manière à en exagérer certains traits caractéristiques : disjonction avec un système compris sous le prisme de l'oppression, conjonction autour de revendications qui font commun, qui peuvent s'élaborer à partir de la disjonction avec un système normatif.

Dans leur dernier ouvrage, Pierre Dardot et Christian Laval insistent sur l'idée que le « commun constitue la nouvelle raison politique qu'il faut substituer à la raison néolibérale. »³ Si ce commun constitue réellement une raison politique (peut-être pas si nouvelle), l'enseignement que nous retirons de l'étude de la pratique du théâtre de l'opprimé est qu'il semble nécessaire de la penser comme commun oppositionnel, qui vient se construire contre des rapports déjà existants.

La fin d'une recherche inscrite dans le cadre d'études doctorales ouvre un panel de possibles qui reste néanmoins contingent, car relatif aux éventualités qui s'offriront à nous. Mais après avoir proposé une réflexion sur l'intentionnalité, il serait dommage de ne pas annoncer notre volonté de prolonger différents aspects de cette recherche. Ces prolongements s'orientent dans deux directions : l'une est directement liée à l'objet de cette thèse et souhaite approfondir la genèse des espaces publics propositionnels dans les ateliers de TO. L'autre direction vise à élargir les réflexions entamées ici à d'autres outils d'intervention politique qui proposent une action tournée vers la conscientisation ou l'émancipation en posant le problème de l'accompagnement sous-tendu par ce genre de pratique⁴.

² Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008, p. 59.

³ Pierre DARDOT et Christian LAVAL, *Commun. essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014, p. 572.

⁴ L'esquisse de ces prolongements est consignée en annexes. Voir en annexe :, page XXVIII.

Bibliographie

Articles et ouvrages

ABDELNOUR Sarah, *Les Nouveaux prolétaires*, Paris, Textuel, 2012.

ADAM PERRY J., « A silent revolution: "Image Theatre" as a system of decolonisation », *Research in Drama Education*, 17-1, février 2012, p. 103-119.

ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994.

ALBUQUERQUE Severino João, « Conflicting Signs of Violence In Augusto Boal's Torquemada », *Modern Drama*, 29-3, septembre 1986, p. 452.

ALINSKY Saul David, *Être radical : manuel pragmatique pour radicaux réalistes*, Bruxelles, Éd. Aden, 2012.

ALMADA Izaías, *Teatro de Arena: uma estética de resistência*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

ARDOINO Jacques, *Propos actuels sur l'éducation : contribution à l'éducation des adultes*, Paris, L'Harmattan, 2003.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1988.

ARPIN Jacques, « La valise entrouverte », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, 12 octobre 2011, p. 85-113.

ASTIER Isabelle, *Les nouvelles règles du social*, Paris, PUF, 2007.

AZOULAY Vincent, « Le charisme wéberien à l'épreuve du monde grec : plaidoyer pour un ajustement réciproque », in Vanessa BERNADOU, Félix BLANC, Raphaëlle LAIGNOUX et Francisco ROA BASTOS (éd.), *Que faire du charisme ? Retours sur une notion de Max Weber*, Rennes, PUR, 2014, p. 169-188.

BACQUÉ Marie-Hélène et BIEWENER Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013.

BALANDIER Georges., « Le sacré par le détour des sociétés de la tradition », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 100, 1996, p. 5-12.

BALANDIER Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, 1992.

BALA Sruti et ALBACAN Aristita I., « Workshopping the revolution? On the phenomenon of joker training in the Theatre of the Oppressed », *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 18-4, 1 novembre 2013, p. 388-402.

BALESTRERI NUNES Silvia, « AUGUSTO BOAL: UMA HOMENAGEM », *Cena*, 0-7, 2009, p. 56.

BANERJEE Sumanta, « Les communistes ont du mal à étendre leur influence par la voie parlementaire ou par la lutte armée », *Le Monde diplomatique*, Février 1983.

BARREAU-TRAN Léa, « Théâtre et politique : les spectateurs en action », *Lusofolia*, <http://www.lusofolia.org/article-theatre-et-politique-les-spectateurs-en-action-49350834.html>.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit. Tome I*, Paris, Seuil, 1995.

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BECKER Howard Saul et PESSIN Alain, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, OPuS 8-1, 1 mai 2006, p. 163-180.

BERNADOU Vanessa, BLANC Félix, LAIGNOUX Raphaëlle et ROA BASTOS Francisco (éd.), *Que faire du charisme ? Retours sur une notion de Max Weber*, Rennes, PUR, 2014.

BHABHA Homi K, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BHATIA Nandi, « Staging Resistance : The Indian People's Theatre Association », in *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*, Duke University Press, 1997, p. 432-458.

BHATTACHARYA Dwaipayan, « "Civic Community" and Its Margins », *Economic and Political Weekly*, 24 février 2001, <http://www.epw.in/special-articles/civic-community-and-its-margins.html>.

BIHR Alain, *Entre bourgeoisie et prolétariat : l'encadrement capitaliste*, Paris, l'Harmattan, 1989.

BLAIR Brent et FLETCHER Angus, « "We Cry on the Inside": Image Theatre and Rwanda's Culture of Silence », *Theatre Topics*, 20-1, 2010, p. 23-31.

BLIN Thierry, « L'invention des sans-papiers. », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 125-2, 28 novembre 2008, p. 241-261.

BLONDIAUX Loïc et FOURNIAU Jean-Michel, « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », *Participations*, 1, octobre 2011, p. 8-35.

BOAL Augusto, *A estética do oprimido: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*, Rio de Janeiro, Brasil, Funarte : Garamond, 2009.

BOAL Augusto., *The aesthetics of the oppressed*, London, New York, Routledge, 2006.

BOAL Augusto, « Cultura: Entrevista Augusto Boal », *Teoria e Debate*, 18/19, janvier 2004, <http://rodrigobico13013.blogspot.fr/2012/09/cultura-e-direitos-humanos-entrevista.html>.

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2004.

BOAL Augusto, *L'arc-en-ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*, Paris, La Découverte, 2002.

BOAL Augusto, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, Editora Record, 2000.

BOAL Augusto, *Legislative theatre: using performance to make politics*, London-New York, Routledge, 1998.

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

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

BOAL Augusto, *Teatro legislativo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

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

BOAL Augusto, *Augusto Boal : Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, INACEN, 1986.

BOAL Augusto, « A propos d'un titre », *Metaxis*, 1, 1984, p. 2.

BOAL Augusto, « Aux limites du théâtre d'intervention : le "théâtre de l'opprimé" en France », in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968 : études et témoignages*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, vol. 2, p. 152-164.

BOAL Augusto, « “Le flic dans la tête” ou les trois hypothèses », in *Le Théâtre d'intervention depuis 1968 : études et témoignages*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, vol. 2, p. 165-172.

BOAL Augusto, *Stop ! c'est magique : les techniques actives d'expression*, Paris, Hachette, 1980.

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1978.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspero, 1977.

BOAL Augusto, « Il y a plusieurs manières de faire du théâtre populaire : je les préfère toutes », *Travail Théâtral*, 18/19, 1975, p. 161-171.

BOAL Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ed. de la flor, 1974.

BOAL Augusto, « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral*, 6, 1972, p. 3-36.

BOAL Augusto et EPSTEIN Susana, « Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978 », *TDR: The Drama Review*, 34-3, 1990, p. 24-34.

BOAL Augusto et PEREIRA BEZERRA Antonia, « Entretien avec Augusto Boal », *Caravelle*, 73, 1999, p. 241.

BOAL Julian, « “C'est quand le théâtre fini que notre travail commence” : l'exemple du Jana Sanskriti en Inde », in Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX (éd.), *Changer l'art, transformer la société*, Paris, L'Harmattan, 2009, vol.2, p. 133-146.

BOAL Julian, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », in *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Vic la Gardiole, l'Entretemps éd., 2007, p. 217-227.

BOAL Julian, « Le théâtre forum : une répétition de la révolution », in *Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance*, Colophon asbl, 2004, p. 27-35.

BOAL Julian, « Éléments de réflexion sur le Joker », <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=45>.

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

BOUAMAMA Said (éd.), *Les luttes du comité des sans-papiers 59 : analyse de sa littérature militante. Tome 1 : 1996-2000*, Roubaix, Darna Éditions, 2010.

BOUAMAMA Said (éd.), *Les luttes du comité des sans-papiers 59 : analyse de sa littérature militante. Tome 2 : 2001-2005*, Roubaix, Darna Éditions, 2010.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, *La noblesse d'État : grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43-1, 1982, p. 58-63.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU Pierre, « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35, novembre 1980, p. 63-72.

BOURDIEU Pierre, « Le langage autorisé, note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1-5, 1975, p. 183-190.

BOURDIEU Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, 12-3, 1971, p. 295-334.

BOUTINET Jean-Pierre, *Vers une société des agendas : une mutation de temporalités*, Paris, PUF, 2004.

BOUVIER Odette-Luce, « Le travail dissimulé », *Informations sociales*, n° 142-6, septembre 2007, p. 120-131.

BOZARSLAN Hamit, BATAILLON Gilles et JAFFRELOT Christophe, *Passions révolutionnaires : Amérique latine, Moyen-Orient, Inde*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2011.

BRAHY Rachel et VRANCKEN Didier, « Se réaliser comme sujet dans un atelier-théâtre pour tenter de "s'en sortir" », *SociologieS*, 9 mai 2012, <http://sociologies.revues.org/3964>.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, vol. 1.

BREPOHL DE MAGALHAES Marion, « Les pouvoirs insidieux des hommes ordinaires pendant la dictature militaire au Brésil », *Droit et cultures. Revue internationale interdisciplinaire*, 57, 1 juin 2009, p. 217-224.

BRETON David LE, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

BRUBAKER Rogers, « Au-delà de l'"identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 139-4, septembre 2001, p. 66-85.

BRUGEL Fabienne, « Théâtre-forum », in *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013.

BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

BUTLER Judith et SCOTT Joan Wallach, *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992.

CAILLÉ Alain, « Jouer/Donner », *Revue du MAUSS*, n° 41-1, mai 2013, p. 241-264.

CAILLÉ Alain, *Anthropologie du don : le tiers paradigme*, Paris, Découverte, 2007.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1991.

CARTIER Louis, « Le Théâtre de l'opprimé : stop ! Ce n'est pas magique... Entretien avec Augusto Boal », *Jeu : Revue de théâtre*, 27, 1983, p. 28-37.

CASTAÑEDA Quetzil E., « The Invisible Theatre of Ethnography : Performative Principles of Fieldwork », *Anthropological Quarterly*, p. 75-104.

CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

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

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, vol. 1.

CHABLOZ Nadège, « Le malentendu », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 170-5, 6 décembre 2007, p. 32-47.

CHANDRASEKHAR C.P., « Agrarian change and occupational diversification: Non-agricultural employment and rural development in West Bengal », *Journal of Peasant Studies*, 20-2, janvier 1993, p. 205-270.

CHANIAL Philippe, *La sociologie comme philosophie politique, et réciproquement*, Paris, La Découverte, 2011.

CHANIAL Philippe, « Générosité, réciprocité, pouvoir et violence. Esquisse d'une grammaire des relations humaines en clé de don », *Revue du MAUSS*, n° 32-2, novembre 2008, p. 97-123.

CHATELAIN Mado et BOAL Julian, *Dans les coulisses du social : théâtre de l'opprimé et travail social*, Toulouse, Erès, 2010.

CHATTERJEE Partha, *Politique des gouvernés : réflexions sur la politique populaire dans la majeure partie du monde*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.

CHATTERJEE Sudipto, *The colonial staged: theatre in colonial Calcutta*, Oxford, New York, Seagull, 2007.

CHAURANG Serge, « À propos du texte de Willy Nègre », *Groupes thérapeutiques*, janvier 2005, p. 235-236.

CLÉMENT Catherine, « Le Communisme est au Bengale », *Nouvelles FondationS*, n° 3-4, 1 septembre 2006, p. 161-164.

CLIFFORD James et FORTUN Kim, *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, University of California Press, 2010.

COHEN-CRUZ Jan et SCHUTZMAN Mady, *A Boal companion: dialogues on theatre and cultural politics*, New York, Routledge, 2006.

CORDRIE Lorette et DOUILLER Alain, *10 théâtres-forums : Éducation à la santé et au vivre ensemble*, Lyon, Chronique Sociale, 2013.

COSTA Dia DA (éd.), *Scripting power : Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012.

COSTA Dia DA, *Development dramas: reimagining rural political action in Eastern India*, New Delhi, New York, Routledge, 2010.

COURDAY Sophie, *Théâtre de l'opprimé : Le spectateur comme producteur*, Mémoire de Master 2 Recherche en études théâtrales, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2013.

CTO-RIO, *Metaxis*, 2001.

DAS Renuka, « My Dream Palace, Will it Stay Together? », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 46-59.

DAYAL Har, RĀMAKRṢṆAPIḶḶA Ke, JOSHI Puran Chandra et DAMODARAN K, *Marx comes to India: earliest Indian biographies of Karl Marx, by Lala Hardayal and Swadeshabhimani Ramakrishna Pillai, with critical introductions*, Delhi, Manohar Book Service, 1975.

DEGENNE Alain et FORSÉ Michel, *Les réseaux sociaux*, Paris, A. Colin, 2004.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

DELON Christian, « Brésil : Augusto Boal quitte la scène - LeMonde.fr », http://www.lemonde.fr/idees/chronique/2009/05/06/bresil-augusto-boal-quitte-la-scene_1189504_3232.html.

- DESHPANDE Satish, « Castes et inégalités sociales dans l'Inde contemporaine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 160-5, décembre 2005, p. 98-116.
- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2008.
- DETREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.
- DEVRIES A. Hemma, « Augusto Boal et le théâtre de l'opprimé : vers une éducation sans frontière nord-sud », in *Pédagogies et pédagogues du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 295-307.
- DiBENEDETTO Catherine, « Kachahari », *Stanford Social Innovation Review*, 6-1, Winter 2008, p. 80.
- DOAT Géraldine, *Théâtre déclencheur : Le Jana Sanskriti en Inde, arme de construction massive*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2007.
- DOBRÉ Michelle, *Traitement social de l'encombrement : prévention et réduction des déchets dans les styles de vie alternatifs*, ADEME, 2014.
- DOBRY Michel, *Sociologie des crises politiques la dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, Presses de Science Po, 2009.
- DONZELOT Jacques, *L'État animateur : essai sur la politique de la ville*, Paris, Seuil, 1994.
- DORFMAN Ariel, « Augusto Boal : 1931-2009 », *American Theatre*, p. 18.
- DORLIN Elsa et BIDEZ-MORDREL Annie, *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009.
- DUBOS Jean-Baptiste, *Histoire critique de l'établissement de la monarchie françoise dans les Gaules*, François Changuion, 1734.
- DUMÉZIL Georges, *Mariages indo-européens, suivi de Quinze questions romaines*, Paris, Payot, 1979.
- DUMONT Louis, « L'individu et les cultures », *Communications*, 43-1, 1986, p. 129-140.
- DUMONT Louis, *Homo aequalis, Genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, Paris, Gallimard, 1976.
- DUMONT Louis, *La Tarasque. Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1951.
- DURKHEIM Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 2005.
- DURKHEIM Émile, *Le suicide : étude de sociologie*, Paris, PUF, 2004.
- DURKHEIM Émile, *L'individualisme et les intellectuels*, Paris, Mille et une nuits, 2002.
- DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, PUF, 1998.
- DUSSUET Annie et FLAHAULT Erika, « Entre professionnalisation et salarisation, quelle reconnaissance du travail dans le monde associatif ? », *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, 111, 15 septembre 2010, p. 35-50.
- DUTOYA Virginie, « Féminisme indien ou féminisme "tout court" ? Quelques remarques sur la spécificité de la pensée et la pratique féministes en Inde », *Mouvements*, n° 77-1, avril 2014, p. 15-24.
- DUVIGNAUD Jean, *Fêtes et civilisation*, Arles, Actes Sud, 1991.

- DUVIGNAUD Jean, *Les ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1973.
- DUVIGNAUD Jean, *L'anomie : hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973.
- DUVIGNAUD Jean, *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël, 1970.
- DUVIGNAUD Jean, « La fête aujourd'hui », Manuscrit, IMEC, fonds « Jean Duvignaud ».
- DWYER Paul, « Theoria Negativa: Making Sense of Boal's Reading of Aristotle », *Modern Drama*, 48-4, 2005, p. 635-658.
- DWYER Paul, « Augusto Boal and the Woman in Lima: a Poetic Encounter », *New Theatre Quarterly*, 20-2, 2004, p. 155-163.
- EHRENBERG Alain, *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.
- EHRENBERG Alain, *Le culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- ERENRICH Susan J., *Rhythms of Rebellion: Artists Creating Dangerously for Social Change*, Antioch University, 2010.
- ÉTÉVÉ Christiane, « Mignon Jean-Marie. Une histoire de l'Éducation populaire », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 161, décembre 2007, p. 129-132.
- FARAMOND (DE) Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles, La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Montpellier, l'Entretemps éd., 2010.
- FASSIN Didier, BOUAGGA Yasmine et COUTANT Isabelle, *Juger, réprimer, accompagner. Essai sur la morale de l'Etat*, Paris, Seuil, 2013.
- FAVRET-SAADA Jeanne, « Weber, les émotions et la religion », *Terrain*, 22, 1 mars 1994, p. 93-108.
- FERENCZI Sándor, *Journal clinique : janvier-octobre 1932*, Paris, Payot, 1985.
- FILLIEULE Olivier, SOMMIER Isabelle et AGRİKOLIANSKY Éric, *Penser les mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2010.
- FISHER Teresa A., « Every Body Has a Story: Exploring the Experience of Obesity for Women through Theatre for Change », *Dissertation Abstracts International*, 73-5, 2012.
- FISHER Tony, « Radical Democratic Theatre », *Performance Research*, 16-4, décembre 2011, p. 15-26.
- FLEURY Laurent, « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », *Rites et rythmes de l'œuvre*, 2, octobre 2005, p. 117-139.
- FLORES Hernan, « From Freire to Boal », *Education Links*, 61/62, 2000, p. 41-42.
- FRASER Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale ? : Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte, 2005.
- FRASER Nancy, « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », in *Où en est la théorie critique ?*, Paris, La Découverte, 2003, p. 103-134.
- FRASER Nancy et VALENTA Muriel, « Repenser la sphère publique : Une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement : Extrait de Habermas and the public sphere, sous la direction de Craig Calhoun, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 109-142 », *Hermès*, 3-31, 1992, p. 125-156.

FREIRE Paulo, *Pédagogie de l'autonomie : savoirs nécessaires à la pratique éducative*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2006.

FREIRE Paulo, *Cultural action for freedom*, Cambridge, MA, Harvard Educational Review, 2000.

FREIRE Paulo, *Pédagogie des opprimés*, Paris, F. Maspero, 1974.

FREIRE Paulo, *L'éducation : pratique de la liberté*, Paris, Éditions du Cerf, 1971.

GANGULY Sanjoy, *Jana Sanskriti, forum theatre and democracy in India*, London, Routledge, 2010.

GANGULY Sanjoy, *Where we stand : five plays from the repertoire of Jana Sanskriti*, Kolkata, Camp, 2009.

GANGULY Sima, « Either you do this work out of love, or not at all », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, Camp, 2012, p. 33-45.

GARG A. S, *Bride burning : crime against women*, New Delhi; Rohtak, Sandeep Publication, 1990.

GAULÉJAC Vincent de, *La société malade de la gestion : idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Paris, Seuil, 2004.

GENNEP Arnold VAN, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981.

GEORGE Alexandra, « Le gouvernement marxiste du Bengale-Occidental face aux contraintes pesant sur la réforme agraire », *Le Monde diplomatique*, juillet 1982.

GESTIN Martine et MATHIEU Nicole-Claude, « 4. Claude Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », in *Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour*, Paris, La Découverte, 2010, p. 64-76.

GINNEKEN Jaap van, *Mass movements in Darwinist, Freudian and Marxist perspective: Trotter, Freud and Reich on war, revolution and reaction, 1900-1933*, Apeldoorn, Het Spinhuis, 2007.

GIRARD René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

GODELIER Maurice, *L'idéal et le matériel : pensée, économies, sociétés*, Paris, Fayard, 1984.

GOFFMAN Erving, *Stigmaté*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. I La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

GOLDMANN Lucien, *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël, 1971.

GOLDMANN Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, Paris, PUF, 1952.

GRAMSCI Antonio, RICCI François et BRAMANT Jean, *Gramsci dans le texte*, Paris, Éditions sociales, 1975.

GREEN James N., *We Cannot Remain Silent : Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States*, Durham, Duke University Press, 2010.

GREER Stephen, « Collaborative Performance and Asynchronous Action: World without Oil's Fragmented Forum », *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 7-1, 2011, p. 61-76.

- GROSJEAN Bernard, *Du théâtre interactif pour (dé)jouer le réel*, Carnières, Lansman, 2013.
- GUERRE Yves, *Jouer le conflit : pratiques de théâtre-forum*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- GUIMARÃES Carmelinda, « Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois », *Dionysos*, (Especial: Teatro de Arena)-24, 1978, p. 64-82.
- GUTMANN Raphaël, *Entre castes et classes : les communistes indiens face à la politisation des basses castes*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- HABERMAS Jürgen, *Morale et Communication : Conscience morale et activité communicationnelle*, Paris, Flammarion, 2001.
- HABERMAS Jürgen, « "L'espace public", 30 ans après », *Quaderni*, 18, 1992, p. 161-191.
- HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.
- HALDAR Pradeep, « A Rock Cannot Ultimately Stop the Momentum of Water », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 76-87.
- HAMAYON Roberte, *Jouer : étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Paris, La Découverte, 2012.
- HART Gillian, « Engendering everyday resistance: Gender, patronage and production politics in rural Malaysia », *Journal of Peasant Studies*, 19-1, 1991, p. 93-121.
- HAUSER Arnold, *The social history of art*, New York, Knopf, 1951.
- HÉNAFF Marcel, *Le don des philosophes : repenser la réciprocité*, Paris, Seuil, 2012.
- HÉNAFF Marcel, « Métamorphoses du don : continuités et discontinuités réponses à Jacques Godbout », *Revue du MAUSS*, n° 24-2, novembre 2004, p. 441-450.
- HÉNAFF Marcel, « De la philosophie à l'anthropologie. Comment interpréter le don ? Entretien avec Marcel Hénaff », *Esprit*, 282, février 2002, p. 135-158.
- HÉNAFF Marcel, *Le prix de la vérité : le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002.
- HERITAGE Paul, « "The Crossing of Many Cultures": An Interview with Augusto Boal », in David BRADBY et Maria M. DELGADO (éd.), *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 153-166.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin-féminin, la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996, vol.1.
- HERVIEU-LÉGER Danièle, *La religion pour mémoire*, Paris, les Éd. du Cerf, 1993.
- HEURTIN Jean-Philippe, « L'autorité du présent. Essai de reconstruction du concept de charisme de fonction », *L'Année sociologique*, 64-1, 18 avril 2014, p. 123-169.
- HEUZÉ Djallal G., « "Nous n'irons plus au village". Le basculement des relations avec le monde rural dans une grande ville de l'Inde, l'exemple de Mumbai (Bombay) », *ethnographiques.org*, Numéro 28 - Changement, événement, rupture, 2014, <http://www.ethnographiques.org/2014/Heuze>.
- HOLDER Samuel, « À la découverte d'Oskar Negt et du courant chaud de la théorie critique », *Carré rouge*, 41, 2009, p. 55-60.
- HOUSEMAN Michael, *Le rouge est le noir : essais sur le rituel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012.
- HOUSEMAN Michael, « Refracting Ritual », *Ritual, Media and Conflict*, 2011, p. 255-284.

- HOUSEMAN Michael, « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », *Thérapie Familiale*, Vol. 24-3, septembre 2003, p. 289-312.
- HUGHES Everett Cherrington, *Le regard sociologique*, Paris, Edition de l'EHESS, 1996.
- IMBERT Maurice, *L'opération Forums généraux 89 : les quartiers montent en scène : Chanteloup-les-Vignes, Reims, Beauvais*, Paris, CNRS-IRESO, 1991.
- JACKSON Adrian, « Augusto Boal - a Theatre in Life », *New Theatre Quarterly*, p. 306-309.
- JAFFRELOT Christophe, *L'Inde : l'envers de la puissance. Inégalités et révoltes*, Paris, CNRS Editions, 2012.
- JAFFRELOT Christophe et NAUDET Jules, *Justifier l'ordre social*, Paris, PUF, 2013.
- JENKINS Rob et GOETZ Anne Marie, « Accounts and accountability: Theoretical implications of the right-to-information movement in India », *Third World Quarterly*, 20-3, 1999, p. 603-622.
- KENNETH W., *The New Cambridge history of India. Socio-religious reform movements in British India*, Cambridge, Cambridge university press, 1989, vol. 1/.
- KERGOAT Danièle, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », in *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 111-126.
- KLEINWEGENER Stephanie, « Adapting the Legislative Theatre in a German Comprehensive School », *Korrespondenzen/Correspondence: Zeitschrift für Theaterpädagogik/Theatre Pedagogy News Journal*, 16, 2000, p. 36-45.
- LANDY Frédéric, *Dictionnaire de l'Inde contemporaine*, Paris, A. Colin, 2010.
- LANDY Frédéric, *L'Union indienne*, Nantes, Éd. du Temps, 2002.
- LAPASSADE Georges, *Chevaux du Diable : une dérive transversaliste*, Paris, Editions universitaires, 1974.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand et LAGACHE Daniel, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.
- LAROCHE-GISSEROT Florence, « Le mariage indien moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 61e année-3, 1 avril 2006, p. 675-693.
- LEFORT Claude, *Essais sur le politique : XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986.
- LEFRANC Sandrine et MATHIEU Lilian, *Mobilisations de victimes*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2009.
- LÉNEL Pierre, « Théâtre de l'opprimé et intervention sociale », *Agora débats/jeunesses*, 58-2, juin 2011, p. 89-89.
- LEPAGE Danielle, « Un théâtre d'intervention sur mesure », *Jeu : Revue de théâtre*, 113, 2004, p. 73-83.
- LEPAGE Franck, « De l'éducation populaire à la domestication par la "culture". Histoire d'une utopie émancipatrice », *Le Monde Diplomatique*, p. 4-5.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris La Haye, Mouton, 1967.
- LINDS Warren et VETTRAINO Elinor, « Collective Imagining: Collaborative Story Telling through Image Theater », *Forum: Qualitative Social Research*, 9-2, mai 2008, p. 1-32.
- LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

LOURAU René, *Le journal de recherche : matériaux d'une théorie de l'implication*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

LOURAU René, *L'instituant contre l'institué*, Paris, Éditions Anthropos, 1969.

MACALOON John J., *Rite, drama, festival, spectacle : rehearsals toward a theory of cultural performance*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1984.

MADANCOS Laetitia, *État des lieux du théâtre forum en France aujourd'hui : quelle inscription au cœur de la culture et de la société française ?*, Mémoire de Master, Stendhal-Grenoble III, 2007.

MANKEKAR Purnima, *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*, Duke University Press, 1999.

MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

MARIE DIT CHIROT Clément, « De la confrontation sociale à l'attrait touristique, et réciproquement », *EspacesTemps.net*, 24 octobre 2011, <http://www.espacestems.net/articles/de-la-confrontation-sociale-a-lrsquoattrait-touristique-et-reciproquement/>.

MARTIN Olivier, « Induction-déduction », *Sociologie*, 1 octobre 2012, <http://sociologie.revues.org/1594>.

MATHIEU Lilian, *L'espace des mouvements sociaux*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011.

MATHIEU Lilian, « La "conscientisation" dans le militantisme des années 1970 », in *Discours savants, discours militants : mélange des genres*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 251-270.

MATTHIJSEN Ronald, « Joker Fatigue - How Do We Stay Alive ? ».

MAUSS Marcel, « Rapport des jeux et des rites », *Socio-anthropologie*, 13, mai 2003, <http://socio-anthropologie.revues.org/172>.

MAUSS Marcel, *Œuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

MAUSS Marcel, *Œuvres 1. Les fonctions sociales du sacré*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.

MAYOR Christine, « Playing with race: A theoretical framework and approach for creative arts therapists », *The Arts in Psychotherapy*, 39, juillet 2012, p. 214-219.

MERCKLÉ Pierre, *La sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011.

MESQUIDA Peri, « Philosophie et éducation : les influences européennes sur la pensée de Paulo Freire », in *Pédagogies et pédagogues du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 275-293.

MILLS C. Wright, *L'imagination sociologique*, Paris, La Découverte, 1997.

MOHAN Dia, *Scripting power and changing the subject: the political theatre of Jana Sanskriti in rural Bengal*, Cornell University, 2003.

MOHAN Dia, « From Alienation to Healthy Culture: The particularity of Jana Sanskriti's use of "theatre of the oppressed" in rural Bengal, India ».

MONDOL Pritilata, « The Needs and Norms of Sansar », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 68-76.

M. S. SWAMINATHAN RESEARCH FOUNDATION, *An Exploratory Study on Large-scale Feeding Programmes and the Possibility of Linkage with Small and Marginal Farmers*, 2010.

NEGT Oskar, *L'espace public oppositionnel*, traduit par Alexander NEUMANN, Paris, Payot, 2007.

NEUMANN Alexander, « Le courant chaud de l'École de Francfort », *Variations. Revue internationale de théorie critique*, 12, 21 décembre 2008, <http://variations.revues.org/238>.

NEUMANN Gerson Roberto, « “Brasileiros sobre a Europa” – Brasil : além do centro e da periferia ? », *Revista Contingentia*, 2, 2007, p. 29-25.

NEVEUX Olivier, « Difficultés de l'émancipation », *Tumultes*, 42-1, 4 juillet 2014, p. 191-207.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NICOLAS-LE STRAT Pascal, *Une sociologie des activités créatives-intellectuelles*, Sainte-Gemme, Presses Universitaires de Sainte Gemme, 2014.

NILGUN TULUK, « Augusto Boal's Treatment of the Socratic Method Teaching Techniques used in with Drama in Education », *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 51, 2012, p. 1050-1055.

OLIVETTI Audrey et CANDORE Marco, « Muktheadhara », *Chimères*, n° 80-2, décembre 2013, p. 156-163.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, *La rigueur du qualitatif les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2008.

ORTIZ Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo-Brasil, Brasiliense, 1985.

OSNES Beth, *Theatre for Women's Participation in Sustainable Development*, Routledge, 2013.

ÖSTERLIND Eva, « Acting out of Habits-Can Theatre of the Oppressed Promote Change? Boal's Theatre Methods in Relation to Bourdieu's Concept of Habitus », *Research in Drama Education*, 13-1, 2008, p. 71.

PAL Satyaranjan, « The Market Works like a Hungry Shark », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. [texte oublié de la 1^{er} édition].

PARRY Jonathan, « The Gift, the Indian Gift and the “Indian Gift” », *Man*, 21-3, septembre 1986, p. 453-473.

PATTANAIK Subodh, « Théâtre-action et changement social en Inde », in *Théâtre et développement de l'émancipation à la résistance*, Watermael-Boitsfort, Colophon, 2004, p. 89-103.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. sociales, 1980.

PÉCAUT Daniel, *Entre le peuple et la nation : les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1989.

PÉGUY Charles et BURAC Robert, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1987.

PEREIRA Antonia, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur : genèse personne personnage personnalité*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2001.

- PICQ Manuela, « Theatre as democracy: Staging south-south dialogues », <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2013/01/20131112568818421.html>.
- PIETTE Albert, « Fête, spectacle, cérémonie : des jeux de cadres », *Hermès, La Revue*, n° 43-3, décembre 2005, p. 39-46.
- PIONETTI Carine, *Semences et savoirs en Inde : diversités en péril. enquête sur la biodiversité agricole*, Paris, Cultures croisées, 1998.
- PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, l'Arche, 1972.
- PIZZORNO A., « Considérations sur les théories des mouvements sociaux », *Politix*, 3-9, 1990, p. 74-80.
- POIRIER Nicolas, « Espace public et émancipation chez Castoriadis », *Revue du MAUSS*, 34-2, octobre 2009, p. 368-384.
- POIRSON Martial, « “Un taon au flanc de la société” : le théâtre-forum en France aujourd’hui », *Études théâtrales*, 40, 2007, p. 75-91.
- POITEVIN Guy, *Sortir de la sujétion : essais sur la désubordination des parias de l’Inde, femmes et intouchables*, Paris, L’Harmattan, 2001.
- POTTLITZER Joanne, « Augusto Boal (1931-2009) », *Theater*, p. 5.
- POUILLON Jean, « Remarques sur le verbe “croire” », in *La Fonction symbolique : essais d’anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979, p. 43-51.
- PRATT Geraldine et JOHNSTON Caleb, « Turning theatre into law, and other spaces of politics », *Cultural Geographies*, 14-1, janvier 2007, p. 92-113.
- RACINE Jean, « La politique agraire du communisme indien et le débat sur le réformisme. Le cas du Bengale Occidental », *Cahiers d’Outre-Mer*, 39-153, 1986, p. 75-103.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.
- RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2004.
- RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004.
- RANCIÈRE Jacques, RENNES Juliette, LÉVY Jacques et ZERBIB David, « Jacques Rancière : “Les territoires de la pensée partagée”. », *Electronic Journal of Humanities and Social Sciences*, 8 janvier 2007, <http://www.espacestems.net/en/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee-en/>.
- RÄTHZEL Nora et UZZELL David, « Transformative environmental education: a collective rehearsal for reality », *Environmental Education Research*, 15-3, juin 2009, p. 263-277.
- RAULO Jacqueline, « Le corps en rééducation », *Recherches & éducations*, 3, 7 octobre 2008, <http://rechercheseducations.revues.org/303>.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 2001.
- RICŒUR Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965.
- RIVIÈRE Claude, *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.
- ROUSSEAU Pierre, « L’éducation populaire : entre commandes publiques et besoins sociaux, le projet associatif est en crise de sens », *Revue internationale de l’économie sociale*, 279, 2001, p. 11-25.

- ROUSSEAU Vanessa, « Ève et Lilith », *Diogène*, 208-4, décembre 2004, p. 108-113.
- ROUSSEAU Vanessa, « Lilith : une androgynie oubliée », *Archives de sciences sociales des religions*, 123, juillet 2003, p. 61-75.
- ROUSSELEAU Raphael, « Entre folklore et isolat : le local. La question tribale en Inde, de Mauss à Dumont », *Social Anthropology*, 11-2, juin 2003, p. 189-213.
- ROUX Richard, *Le théâtre Arena de São Paulo : Naissance d'un théâtre brésilien (1953-1975), du théâtre en rond au « théâtre populaire »*, Thèse d'État de Lettres, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Provence, 1989.
- ROZANSKY Carol Lloyd et AAGESEN Colleen, « Low-Achieving Readers, High Expectations: Image Theatre Encourages Critical Literacy », *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 53-6, 2010, p. 458-466.
- ROZANSKY Carol Lloyd et SANTOS Caroline, « Boal's Image Theatre Creates a Space for Critical Literacy in Third-Graders », *Reading Improvement*, 46-3, Fall 2009, p. 178-188.
- ROZIK Eli, « The Ritual Origin of Theatre : A Scientific Theory or Theatrical Ideology ? », *The Journal of Religion and Theatre*, 2-1, 2003, p. 105-140.
- SAJNANI Nisha, « Response/ability: Imagining a critical race feminist paradigm for the creative arts therapies », *The Arts in Psychotherapy*, 39, juillet 2012, p. 186-191.
- SANT'ANA Catarina, « Le rire sur la corde raide : l'humour dans l'œuvre d'Augusto Boal », in *L'exil Brésilien en France, histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 341-363.
- SANTOS Bárbara, « Identity in diversity », in *Scripting Power, Jana Sanskriti On and Offstage*, Kolkata, Camp, 2010, p. 159-173.
- SARDAR Pradeep, « Other Hungers Than Money », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 60-67.
- SCHECHNER Richard, *Performance studies, an introduction*, London, Routledge, 2006.
- SCHECHNER Richard, *Performance theory*, New York, Routledge, 1988.
- SCHECHNER Richard, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure. Process of the Efficacy-Entertainment Dyad », *Educational Theatre Journal*, 26-4, 1974, p. 455-481.
- SCHECHNER Richard, CHATTERJEE Sudipto et BOAL Augusto, « Augusto Boal, City Councillor: Legislative Theatre and the Chamber in the Streets: An Interview », *The Drama Review*, 4, 1998, p. 75.
- SCHWARTZ Olivier, « L'empirisme irréductible », in *Le hobo*, Paris, Nathan, 1993.
- SCOTT James C., *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008.
- SCOTT James C., *Weapons of the weak : everyday forms of peasant resistance*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- SCUBLA Lucien, « Sur une lacune de la théorie mimétique : l'absence du politique dans le système girardien », *Cités*, Girard politique-53, 2013, p. 107-137.
- SHAH Alpa, OUARDI Samira, GAUDILLÈRE Jean-Paul et LAMA-REWAL Stéphanie Tawa, « La lutte révolutionnaire des maoïstes continue en Inde », *Mouvements*, n° 77-1, avril 2014, p. 57-75.

SINGH A. P, SETHI R.C et CHANDRAMOULI C, *Administrative atlas of India*, New Delhi, Office of the Registrar General & Census Commissioner, India, Ministry of Home Affairs, Govt. of India, 2011.

SIN Harnng Luh, « Volunteer tourism. “Involve me and I will learn”? », *Annals of Tourism Research*, 36-3, juillet 2009, p. 480-501.

SPINOZA Baruch, *L’Ethique*, traduit par Roland CAILLOIS, Paris, Gallimard, 1993.

STANISLAVSKI Konstantin Sergueevitch, *La formation de l’acteur*, Paris, Payot, 1963.

STEINDORF Sally, « “Aujourd’hui, les villageois ne sont plus en retard sur leur temps. Aujourd’hui, on vend du Pepsi dans les villages” : Répercussions sur la collectivité rurale de l’Inde des émissions de télévision axées sur la vie urbaine », *Anthropologie et Sociétés*, 36-1-2, 2012, p. 31.

TAROT Camille, « Les religions de l’Inde : un pluralisme sous tension », in *L’émergence de la puissance indienne : mythes et réalités*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

TAROT Camille, *Le symbolique et le sacré : théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008.

TAROT Camille, *De Durkheim à Mauss, l’invention du symbolique : sociologie et sciences des religions*, Paris, La Découverte, 1999.

TARRAGONI Federico, « Émancipation », in *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013.

TAUSSIG Michael, SCHECHNER Richard et BOAL Augusto, « Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal », *TDR*, 3, 1990, p. 50.

TAYLOR Charles, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Paris, Aubier, 1994.

TAYLOR Diana, « Augusto Boal 1931-2009 », *TDR*, 4, 2009, p. 10.

TESTART A., « Pourquoi ici la dot et là son contraire : exercice de sociologie comparative des institutions. », *Droit et cultures*, 32, 1996, p. 7-35.

THOMPSON James, COHEN-CRUZ Jan, SCHUTZMAN Mady, DIAMOND David, WHEELER Tim, BABBAGE Frances et DWYER Paul, « Points and practices », *Research in Drama Education*, 14-3, août 2009, p. 429-443.

TURNER Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York, PAJ, 1982.

TURNER Victor Witter, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990.

UEBERSCHLAG Roger, « Conversation avec Augusto Boal et Émile Copfermann. Techniques Boal et Techniques Freinet », *L’Éducateur*, 54, septembre 1981, p. 7-10.

VALETTE Léa, « Émile Copfermann ou la question du théâtre populaire. Analyse d’un parcours militant au sein de la décentralisation théâtrale », *Études théâtrales*, 40-Théâtre populaire actualité d’une utopie, 2008.

VALOGNES Étienne, *Le théâtre de l’opprimé comme outil de politisation ?*, Mémoire de Master en sciences politiques, Université de Lille, 2012.

VERDIER Raymond, *Vengeance : le face-à-face victime/agresseur*, Paris, Autrement, 2004.

VERDIER Raymond, *La vengeance : études d’ethnologie, d’histoire et de philosophie*, Paris, Ed. Cujas, 1981, vol. 1.

VIEITES Manuel F., « Augusto Boal, Antonio Gramsci e Paulo Freire : Teatro e dinámicas de concientización e participación social », *Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, 19, cover date 2003, p. 81-104.

VIGREUX Jean, « Manabendra Nath Roy (1887-1954), “représentant des Indes britanniques” au Komintern ou la critique de l’impérialisme britannique », *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, 111, 2010, p. 81-95.

VIVEKANANDA, *My India : the India eternal*, Calcutta, Ramakrishna Mission Institute of Culture, 1996.

VIVEKANANDA Swami, *The Complete Works of Swami Vivekananda*, Kartindo, vol.7.

WATER Manon VAN DE, « Jana Sanskriti : Center for Theatre of the Oppressed », *Incite / Insight*, 3-1, avril 2011, p. 7-10.

WEBER Max, « La transformation du charisme et le charisme de fonction », *Revue française de science politique*, 63-3, 11 octobre 2013, p. 463-486.

WEBER Max, *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 2006.

WEBER Max, *Hindouisme et bouddhisme*, Paris, Flammarion, 2003.

WEBER Max, *Economie et société. 1, 1*, Paris, Pocket, 1995.

WEBER Max, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965.

WENDLING Thierry, « Du rite et des théories indigènes de l’action », *Ethnologie française*, 37-HS, 2007, p. 119-122.

WHITE Christine Pelzer, « Everyday resistance, socialist revolution and rural development: The Vietnamese case », *Journal of Peasant Studies*, 13-2, 1986, p. 49-63.

WULF Christoph, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007.

WULF Christoph, « Introduction », *Hermès, La Revue*, traduit par Nicole GABRIEL, n° 43-3, décembre 2005, p. 9-20.

YANNIC Aurélien, *Le rituel*, Paris, CNRS éd., 2010.

YARROW Ralph, « What next? Some questions to think about », in Dia DA COSTA (éd.), *Scripting power: Jana Sanskriti on and offstage*, Kolkata, CAMP, 2012, p. 174-183.

YARROW Ralph, *Indian theatre : theatre of origin, theatre of freedom*, Richmond, Curzon, 2001.

ZERBIB David, LÉVY Jacques et RENNES Juliette, « Jacques Rancière : “Les territoires de la pensée partagée” », *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, janvier 2007, <http://www.espacetemps.net/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee/>.

ZINS Max-Jean, « Le puzzle identitaire communiste : le cas du Parti communiste indien (PCI) et du Parti communiste indien-marxiste (PCI-M) », in *La question identitaire en Asie du sud*, Paris, Editions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2001.

ZUNIGO Xavier, « “Visiter les pauvres” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 170-5, 6 décembre 2007, p. 102-109.

« List of Indian states by GDP », in *Wikipedia, the free encyclopedia*, 2014.

LOI n° 2010-769 du 9 juillet 2010 - Article 1, 2010.

District Human Development Report: South 24 Parganas, Kolkata, Development & Planning Department Government of West Bengal, 2009.

L'expérience brésilienne d'alphabétisation des adultes le MOBRAL, Bureau régional d'éducation de l'Unesco pour l'Amérique latine et la région des Caraïbes, 1974.

« La méthode d'alphabétisation de Paulo Freire : sa mise en œuvre et ses implications dans des cours d'alphabétisation de base organisés à Ibadan, dans l'État d'Oyo, au Nigeria », *Dvv international*, http://www.iiz-dvv.de/index.php?article_id=285&clang=2.

Autres documents

Archives

BOAL Augusto, « Fond Bernard Dort », Correspondance, Archives de l'IMEC.

GOLDMANN Lucien, « Le sujet de la création culturelle », Conférence à Royaumont, Fond Goldmann (B11-02), Archives de l'IMEC, 1965.

Documentaires et films

BOAL Augusto, *Journée théâtre et thérapie : le théâtre de l'opprimé*, Cherbourg, Fondation Bon sauveur/CERFOS, 1997.

DOSSE Jeanne et VINCENT Magali, *Jana Sanskriti un théâtre en campagne*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2009.

OLIVETTI Audrey, POUTOT Clément et MARION Julien, *Muktadhara*, Caen, Les films du cartel, 2010.

VIANA Zelito, *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, Canal Brazil, 2010.

« Reportage sur le spectacle "Les impactés" », *Dailymotion*, http://www.dailymotion.com/video/xk3u3p_reportage-sur-le-spectacle-les-impactes_creation.

Sites internet

« Children's Rights in India. Child Education – CRY », <http://www.cry.org/about-cry/projects/Jana-Sanskriti.html>

« International Theatre of the Oppressed Organisation », <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=1>.

« Kaddu Yaraax Association », <http://kadduyaraax.blog.com/sample-page/>

« Les Echomédiens », <http://echomediens.free.fr/>

« Lille, France - T'OP! Théâtre de l'Opprimé - Jimdo », <http://theatredeleopprime.jimdo.com/nos-spectacles-th%C3%A9%C3%A2tres-forums/qui-paye-l-addiction/>

« Pedagogy and Theatre of the Oppressed, Inc. », <http://ptoweb.org/>

« Right to information act », <http://rtiwb.gov.in/>

« Scop Le Pavé », <http://www.scoplepave.org/>

« SOUTH 24-PARGANAS DISTRICT Calcutta High Court »,

http://calcuttahighcourt.nic.in/district_courts/south24pgs.htm
« ToPnewmedia », <https://www.facebook.com/groups/ToPnewmedia/>
« Unicef.india », http://www.unicef.org/india/media_2640.htm
« Vernacular Press Act (1878, India) -- Britannica Online Encyclopedia », <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626266/Vernacular-Press-Act>.

Annexes

L'arbre du théâtre de l'opprimé

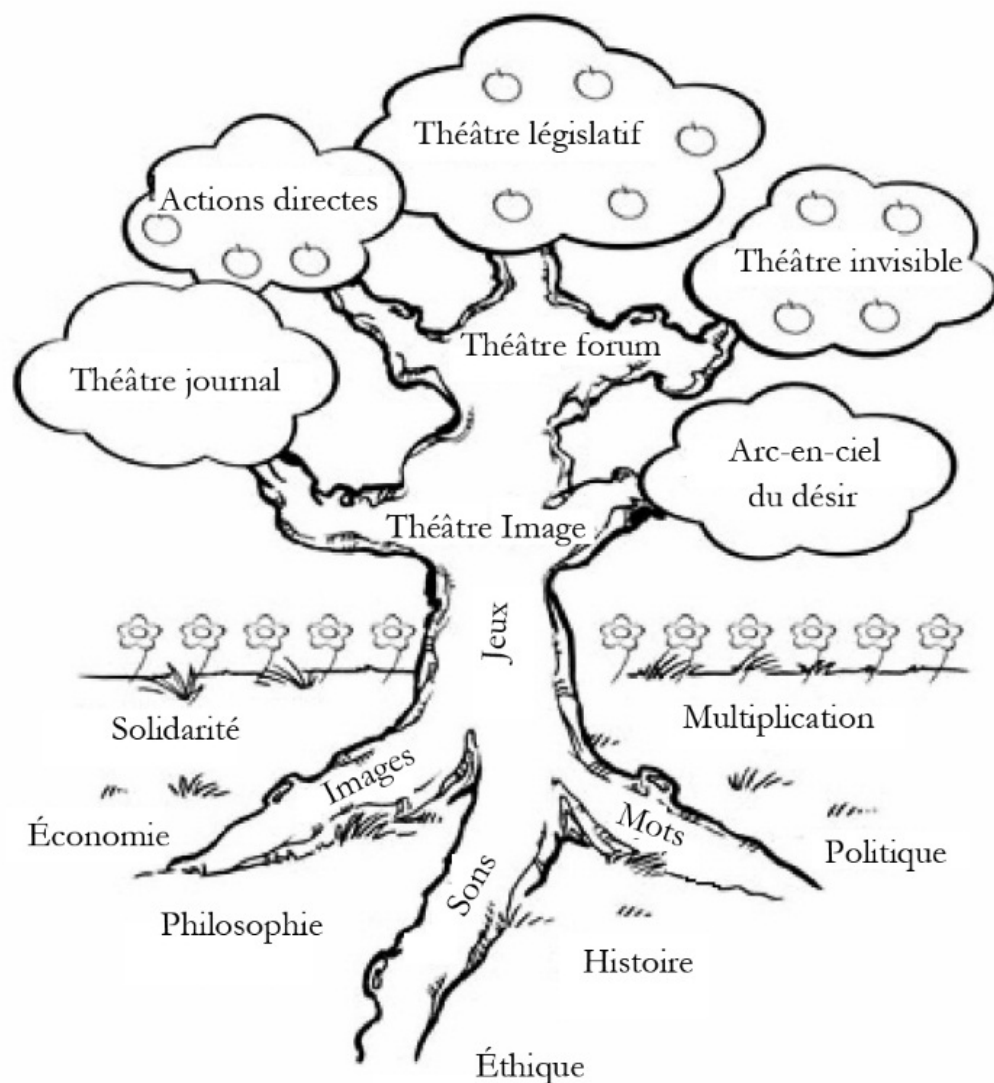


Figure 41 : Allégorie du théâtre de l'opprimé

Le théâtre dans la rue

Le théâtre invisible,

Séquence répétée (au sens théâtral du terme) et jouée dans un espace public et non théâtral, captant l'attention d'un public qui ignore qu'il assiste à une mise en scène. Celle-ci est un mélange de théâtre et de vie réelle, car, elle se déroule dans un espace et un temps réel où les comédiens ont la responsabilité de ce qu'ils donnent à voir. L'objectif de cette représentation est d'attirer l'attention du public (au sens non théâtral) sur un problème social et de stimuler un dialogue informel.

Le théâtre journal

Le théâtre journal met en lien la pratique théâtrale avec d'autres formes de médias d'information afin de permettre une distanciation de ces discours médiatiques en les décontextualisant. Il consiste à transformer les nouvelles des journaux ou autres matériaux non dramatiques, en scènes de théâtre.

Le théâtre journal se décline sous plusieurs formes :

- Lecture simple : lecture de l'information détachée du contexte et de la mise en page (« qui la rend fausse ou tendancieuse »).
- Lecture croisée : lecture de deux informations pour que l'une éclaire l'autre, ou qu'elles éclairent mutuellement un discours idéologique.
- Lecture complétée : ajout aux nouvelles les données qui sont omises « par les journaux des classes dominantes ».
- Lecture rythmée : lecture sur un rythme de samba, tango ou autre, le rythme fonctionne alors comme un filtre critique révélant « le contenu véritable généralement caché par le journal ».

Ces lectures sont accompagnées d'actions théâtrales :

- Actions parallèles : des acteurs miment des actions parallèles pendant la lecture de l'information pour illustrer le contexte dans lequel le fait décrit s'est produit.
- Actions improvisées : cette action peut aussi être improvisée pour étudier toutes les variantes et les possibles de l'information.

- Actions de déplacement contextuel : Présentation du même fait dans d'autres contextes (époques, pays). L'information peut aussi être représentée en dehors du texte où elle est publiée (ex. « un acteur prononce le discours sur l'austérité du ministre de l'Économie en s'empiffrant d'un repas pantagruélique. La vérité du ministre est à nu : l'austérité oui, mais pour le peuple ».)
- Actions de renforcement : l'information « est lue, chantée ou dansée à l'aide de clochettes, de diapositives, de chansons ou de matériel publicitaire »
- Actions d'intensification : concrétisation en mettant en scène ce qui n'est dit que dans des formulations abstraites (montrer la torture, la faim, le chômage)

Les ateliers de théâtre de l'opprimé

Le théâtre image

Série d'exercices muets au cours desquels les participants concrétisent, matérialisent, leurs sentiments, leurs opinions ou leurs expériences avec leur corps. Partant d'un thème choisi, les participants « sculptent » des images avec leur propre corps et celui des autres. Ces images figées sont ensuite « dynamisées », ou amenées à la vie, à travers une séquence d'exercices basés sur le mouvement. La création de théâtre-forum commence la plus part du temps par une séance de théâtre image qui aide à la conception de la mise en scène et de la dramaturgie.

Flic dans la tête (l'arc en ciel du désir) :

En arrivant en Europe, Augusto Boal, cherchent à adapter le travail théâtral qu'il faisait en Amérique latine auprès des opprimés de ce continent.

Pour Boal, les problématiques et les oppressions vécu en Europe n'ont pas la même substance que celles qu'il avait connu en Amérique latine. Cet écart entre deux types de public, amène Boal à faire le constat suivant : « Ici en Europe, les flics ne sont pas toujours derrière chacun de nous, ils sont dans la tête ».

Boal en conclut que beaucoup d'individus ne participent pas à des actions politiques à cause des « flics qu'ils ont dans la tête » ; crainte qui persiste même si l'opresseur a cessé d'avoir un pouvoir « réel » sur eux.

En pensant à la souffrance de celui qui a choisi de se donner la mort pour en finir avec sa peur du vide ou ses angoisses de solitude, je me suis décidé à travailler avec ces nouvelles oppressions et les considérer comme telles.¹

Boal adapte alors ses techniques précédemment utilisées en atelier en donnant une importance notable au travail sur l'identité personnelle en intégrant des exercices plus fondamentalement introspectifs. Ce travail qui touche à la psychologie – qui explique pourquoi plusieurs personnes rapprochent ces techniques du psychodrame –, à l'introspectif, au thérapeutique cherche cependant à amener, grâce au théâtre, vers une action prospective.

Le théâtre forum

Le théâtre forum est l'une des techniques centrales du théâtre de l'opprimé qui suppose de faire directement participer le spectateur à l'action dramatique. Cette technique peut être divisée en différentes séquences.

La première partie est fondamentale, car elle consiste à introduire les personnes venues assister à la représentation dans le cadre singulier du théâtre forum. Le public est accueilli par le joker, figure fondamentale du théâtre Forum jouant le rôle de médiateur entre les acteurs et les spectateurs. Celui-ci va tout d'abord présenter le déroulement de la séance en précisant qu'un spectacle va être représenté une première fois et que celui-ci sera ensuite rejoué pour que ceux qui souhaitent intervenir puissent venir changer le cours de l'histoire. Mais avant cela, le joker va proposer un ou des jeux² afin « d'échauffer » le public.

Il s'agit donc de dynamiser le public grâce à des jeux ayant pour but de faire connaissance, de mettre en confiance, d'activer les sens, d'établir un contact authentique entre le public et les acteurs présents sur scène. Ce moment vise aussi à créer une première transgression avec la coupure salle/scène. Une fois cet échauffement effectué, le public regagne sa place et les acteurs, la leur sur scène. Le joker va en général se placer sur le côté ou s'installe dans le public. Le spectacle va alors pouvoir commencer. Dans le vocabulaire usité par les praticiens de théâtre de l'opprimé, cette séquence s'appelle l'anti-modèle.

L'anti-modèle

L'anti-modèle correspond à une représentation de théâtre au sens classique du terme. Celui-ci est généralement assez court (entre 20 et 40minutes). Sa réalisation est la plupart du temps le

¹ A. BOAL, *L'arc-en-ciel du désir...*, op. cit., p. 17.

² En Inde, au sein du Jana Sanskriti, c'est jeux sont remplacé par des chants et des danses.

fruit d'une création collective préalable. Elle s'appuie en générale sur l'expérience personnelle de ceux et celles qui participent au processus de création, durant des ateliers de théâtre de l'opprimé³. Ces histoires individuelles doivent être travaillées de telle sorte qu'elles soient désindividualisées et hissées au rang d'expériences potentiellement communes, ancrées dans une réalité sociale, politique, culturelle déterminée.

Ensuite, la pièce doit poser de façon claire le problème qu'elle prétend aborder. Pour cela, les personnages doivent être clairement caractérisés, autant physiquement qu'oralement, en évitant malgré tout la caricature, afin que les spectateurs puissent facilement projeter leur personnalité vers les personnages **protagonistes**, **adjuvants** et **antagonistes**. Ces trois différents rôles sont ceux que l'on retrouve le plus fréquemment dans un théâtre forum.

- Le protagoniste représente la figure de **l'opprimé**. Les acteurs qui incarnent ce rôle doivent s'exprimer et faire exprimer leur corps pour que soit rapidement reconnaissable la volonté dominante de leur personnage, volonté façonnée par leur idéologie, leur position familiale, leur fonction sociale, leur profession, etc.
- De la même manière pour les personnages antagonistes (les **opresseurs**), leurs présences et leurs actions doivent être à même de dévoiler leurs volontés pour que les spectateurs puissent clairement comprendre les rapports qui existent entre l'opprimé et l'opresseur. La confrontation de ces volontés va faire l'objet de la représentation.
- Dans les pièces, on trouve aussi régulièrement des personnages **adjuvants** qui aident ou souhaitent aider le personnage opprimé pour mettre en œuvre sa volonté.

Dans le conflit mis en scène, un équilibre est donc à trouver entre, d'une part, le degré de vraisemblance des personnages, qui doivent refléter une certaine complexité propre à tout être humain, et le besoin de clarté, nécessaire à la bonne compréhension de la pièce et de la problématique sous-jacente. Cette complexité du social amène régulièrement à intégrer d'autres rôles qui peuvent venir s'ajouter dans la dramaturgie des pièces :

- Le **bystander**⁴ est un personnage dont l'implication dans une action (en faveur de l'opprimé ou en faveur de l'opresseur) dépend du déroulement de l'action elle-même. Sa volonté, les choix qu'il opère, oscille selon l'action entre un rôle plutôt proche de l'adjuvant et celui de l'opresseur.

³ On trouve aussi quelques représentations qui sont construites à partir d'un travail de récolte d'expériences personnelles basés sur une recherche alliant documentations et histoires de vie.

⁴ Anglicisme désignant une tierce personne non directement impliquée dans le conflit qui oppose le protagoniste à l'antagoniste.

- Les **victimes** qui sont à différencier des opprimés par leur incapacité à s'opposer aux oppresseurs.
- On trouve aussi parfois des **représentants symboliques** de grands systèmes (capitalisme, communisme, religion, colonialisme, patriarcat, etc.). Ceux-ci viennent rappeler que tout ne se joue pas seulement entre les personnages sur scène, mais que le drame qui est représenté s'inscrit dans une matrice plus large dans laquelle protagoniste, antagoniste, victime sont pris.

Dans l'action de l'anti-modèle, la pièce doit contenir au moins une « erreur tactique » commise à un moment ou à un autre par le protagoniste. Elle doit laisser un *doute* au public sur l'action de ce dernier.

Si nous informons notre spectateur que le protagoniste de notre anti-modèle a commis une erreur, cela signifie que nous laissons entendre qu'il s'est trompé. Or, c'est au spectateur de le dire, pas à nous. Par conséquent, pour employer les mots correctement, nous devons dire que dans *l'anti-modèle*, nous avons des *doutes* sur le comportement du protagoniste opprimé.⁵

Il ne s'agit pas de créer et jouer une pièce où la situation d'oppression ne présente aucune autre alternative possible que celle de l'acceptation. Le protagoniste doit avoir devant lui un univers des possibles qui n'est pas totalement clôt. C'est pourquoi on ne verra normalement jamais un homme attaché à un poteau devant un peloton d'exécution.

La pièce se veut présenter un modèle, une image du monde tel qu'il est vécu par les personnes ayant participé à la création de la représentation. C'est en cela qu'elle est un anti-modèle, car une fois présentée, à la fin de la représentation, le joker demandera aux spectateurs si cette image du monde et les solutions proposées par le protagoniste pour l'affronter leur conviennent. Il va ensuite leur annoncer que la pièce va être rejouée et qu'ils pourront intervenir pour changer le cours de l'histoire. Cette nouvelle séquence s'appelle le forum.

Le forum

Le Forum consiste en une reprise de l'anti-modèle. Les modes de reprise peuvent varier. La pièce peut reprendre du début et dans son intégralité ou n'être constituée que de parties de l'anti-modèle. Dans ce dernier cas, les parties reprises peuvent être sélectionnées par les praticiens pour mieux mettre en exergue les moments clés où le changement leur semble possible. Le

⁵ A. BOAL, *Stop ! c'est magique...*, op. cit., p. 117.

joker peut aussi s'adresser aux spectateurs pour leur demander quelles parties ils voudraient voir rejouer, dans quelle parties cela semble possible d'intervenir.

Avant que le jeu reprenne, le joker rappelle au public qu'il peut à tout moment interrompre l'action théâtrale pour venir intervenir dans l'espace scénique en prenant la place du personnage protagoniste. En effectuant ce transfert de place, en quittant leur rôle de spectateur, ils deviendront « spect'acteurs ». En général, avant de commencer les interventions, un dialogue commence entre le joker et la salle, sur ce que l'on peut comprendre de la pièce, sur la volonté des différents personnages, sur les injustices des événements présentés. À l'issue de ce dialogue, le joker peut inviter l'un de ceux qui s'est exprimé à venir représenter lui-même ce qu'il aurait fait dans le cas du protagoniste. À ce moment le joker lui demande où il souhaite reprendre la scène en indiquant le moment, la parole ou le mouvement à partir duquel les acteurs et lui-même doivent recommencer à jouer. Il peut aussi proposer que le jeu reprenne seulement avec les acteurs. Dans ce cas, le joker scrute la salle, attentif à toutes volontés d'intervention. Dès qu'une main ou une voix se lève, il arrête le jeu, s'adresse au spect'acteur et lui propose de monter sur scène pour prendre la place du protagoniste⁶.

Le spect'acteur, qui vient remplacer le protagoniste, doit interpréter la solution qu'il propose en incarnant, en jouant le personnage du protagoniste. Il ne doit pas se contenter de la dire, sinon il s'agirait d'un simple débat, il doit bien essayer de la jouer. Parfois pour faciliter la métamorphose du spect'acteur en personnage, il est invité à revêtir le costume et à se munir des accessoires essentiels de celui-ci. De leur côté, les autres acteurs, en improvisant, en rentrant en relation avec le spect'acteur, vont l'aider à endosser le rôle du personnage et l'amener à développer de nouvelles situations à travers le conflit qui les oppose. Ils affinent ainsi la réflexion sur le processus et les mécanismes d'oppression en cours, amenant le spect'acteur à trouver à chaque fois de nouvelles parades pour affirmer sa volonté, de nouvelles tactiques pour mener à bien sa solution.

À ce stade-là, plusieurs situations peuvent arriver :

- Soit le spect'acteur finit par renoncer, laissant imaginer que la pièce pourrait reprendre son cours comme avant, avec la fin qu'on lui connaît. Dans ce cas, le joker reprend la

⁶ De manière générale Les règles du théâtre forum interdisent de venir remplacer les personnages antagonistes, car cette pratique postule que le changement arrivera d'abord de la part des opprimés. Tous les praticiens de théâtre de l'opprimé ne sont cependant pas d'accord sur le principe de remplacer exclusivement le personnage opprimé.

parole pour proposer qu'un nouveau « spect'acteur » vienne proposer à son tour une autre alternative.

- Soit les acteurs antagonistes finissent par abdiquer (un par un ou tous ensembles). Le joker peut alors proposer d'inviter d'autres spect'acteurs pour remplacer à nouveau le protagoniste ou inviter le public à passer à une autre scène.
- Dans certains cas, si cela est jugé opportun, le joker pourra proposer à un spect'acteur de remplacer n'importe quel acteur. C'est notamment le cas lorsqu'une personne du public témoigne que le personnage de l'opresseur ou de l'adjuvant n'agit pas comme son équivalent dans la réalité. Cette option permet soit de mettre à jour de nouvelles formes d'oppression, qui n'auraient pas été présentées par les acteurs eux-mêmes, soit de révéler que le comportement de certains adjuvants peut également être déterminant pour aider le protagoniste à se libérer des chaînes de l'oppression.

Une série de propositions sont ainsi faites sur plusieurs séquences de la pièce et conduisent à une élaboration collective d'un modèle acceptable et réalisable, qui modifie la première vision du monde telle qu'elle a été présentée dans l'anti-modèle. Cela permet d'envisager une autre vision du monde, non tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être. Le nombre d'interventions varie et peut en général aller d'un nombre très réduit à une dizaine. Elles sont ponctuées de discussions animées par le joker.

Le rôle du joker est fondamental en tant que médiateur entre les acteurs et les spect'acteurs. Il doit amener le public à clarifier les désirs et volontés de l'opprimé comme ceux de l'opresseur afin d'accompagner les volontés de changer la situation. Ce rôle suppose un idéal de neutralité. En aucun cas, il ne devra chercher à influencer l'opinion de tel ou tel spect'acteur quant aux alternatives proposées, le but étant que les membres du public puissent formuler leurs propres interprétations et proposer leurs propres alternatives. En revanche, si le joker le juge nécessaire, il pourra mettre fin à une intervention, soit parce qu'il juge le spect'acteur en difficulté, soit qu'il juge que celui-ci outrepassse le rôle du personnage qu'il incarne. Il peut alors reprendre une solution proposée et la discuter, surtout si celle-ci s'avère justement « magique », c'est-à-dire peu vraisemblable ou même totalement impossible. De manière générale, il doit tenter de pousser au maximum le public à réagir et à interroger la situation, en posant toujours plus de questions sans pour autant offrir de réponses closes et définitives. C'est aussi lui qui vient clore le forum en proposant une conclusion qui peut-être une synthèse de la séance, un rappel des questions qui ont été soulevées. Certains préféreront mettre en avant les avancées significatives de la séance, d'autres accentueront plus sur un point qui a fait obstacle et qu'il juge nécessaire de creuser. Le joker peut enfin inviter à continuer le débat

de manière plus informelle. Il peut aussi annoncer des rendez-vous à venir (atelier, théâtre forum, manifestations...).

Le théâtre législatif

Le théâtre législatif fonctionne comme le théâtre forum, à la différence qu'il implique des élus pouvant être accompagnés de personnes ayant des compétences techniques ou juridiques.

En 1985, Augusto Boal rentre au Brésil après un exil en Europe d'une quinzaine d'années. En 1992, il est élu Vereadore⁷ à Rio de Janeiro. Au lieu d'effectuer simplement de manière conventionnelle son rôle d'élus, Boal va initier une expérience en rapprochant la pratique théâtrale et son mandat de représentant. À la place de simplement représenter le peuple, il va amener les citoyens à représenter sur scène leur volonté de changement. En tant qu'élus, il fera remonter l'expression de cette volonté à la Chambre des Vereadores. Comme il le dit lui-même : « pour la première fois dans l'histoire du théâtre et de la politique, une compagnie théâtrale tout entière fait son entrée au pouvoir législatif »⁸

Plus concrètement, le fonctionnement est le suivant : tout ce qui sera échangé sur scène sera débattu avec un groupe d'élus, afin de voir en quoi les propositions faites sur l'espace scénique peuvent se transformer en action politique et dans l'idéal en loi ou en changement concret dans la vie de la cité.

À chaque représentation, un bilan des différentes interventions est dressé. Ce bilan va ensuite être traduit dans un langage officiel (celui du Droit) afin d'être proposé au vote au sein de l'assemblée.

Lors de cette expérience, les sujets abordés touchaient de vastes champs, allant de l'intégration du « troisième âge » ou des homosexuels, à la réforme du système de santé en passant par le ramassage des déchets dans les favelas.

Au final entre 1993 et 1996 cette expérience a permis de faire jouer plus de cent spectacles par 19 groupes dans les communautés défavorisées de Rio, donnant lieu à plus de 40 projets émanant de la population qui ont été présentés et proposés au congrès, dont 13 ont été adoptés. Cette expérience a suscité de l'intérêt parmi la communauté de praticiens. Elle occasionne aussi des critiques par le fait de se concentrer sur la création de lois alors que dans beaucoup de situations, il faudrait veiller à leur défense ou lutter pour leur application.

⁷ Fonction à peu près équivalant à celle des conseillers municipaux de nos villes

⁸ Augusto BOAL, *Teatro legislativo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p. 29.

Malgré ces critiques, plusieurs autres expérimentations ont été menées à la suite de celle de Rio, en Angleterre, en France, en Allemagne et aux États-Unis⁹. Une des plus significatives est sans doute celle menée au Portugal par José Soeiro. Membre du Bloco de Esquerda, ce dernier a été élu à la chambre des députés comme dix-huit autres membres de ce parti à être élus. En tant qu'élu, il a cherché à se faire former au CTO Rio¹⁰ au Théâtre législatif. Au moment, de son élection, José est aussi doctorant. Il commence à faire du Théâtre législatif avec des étudiants, principalement pour parler du système de bourse et des frais d'inscriptions qui devenaient indécents lorsqu'on considère le niveau de vie de ces derniers au Portugal.

Avec un groupe d'étudiants, José commence à travailler et à créer des représentations de théâtres législatifs. Au total, quarante-deux représentations auront lieu dans diverses universités du Portugal. Ces représentations permettront d'édicter des lois, principalement techniques, améliorant sensiblement la situation (notamment au niveau des bourses).

À côté du travail avec les étudiants, José a aussi travaillé avec des militants LGBT (Lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres). Une des revendications de ce groupe portait notamment sur les droits des trans qui changeaient de sexe à pouvoir abandonner leur ancien état civil et que ce dernier soit modifié et oublié. Pour cela, il a fallu travailler avec des juristes du Bloco pour voir en quoi leurs revendications pouvaient devenir une réalité aux yeux de la loi. Lorsque les juges lui ont fait un rapport permettant de comprendre en quoi leurs demandes (les propositions du groupe LGBT) étaient en désaccord avec la loi – revendication qui de fait ne pouvait pas être présentée devant la Chambre dans cet état – José ne se voyait pas retourner devant le groupe de militants avec cette nouvelle. Il est donc retourné voir les juristes du Bloco pour leur demander ce qu'il fallait changer dans la loi et dans la constitution pour que les revendications de ces militants puissent être reçues au parlement. C'est donc autour de ses propositions de modification de la loi que le travail avec ce groupe s'est orienté.

Une des choses importantes à retenir de cette expérience est la manière dont un groupe s'est réapproprié une technique dans une situation particulière ; une situation où une personne se

⁹ Stephanie KLEINWEGENER, « Adapting the Legislative Theatre in a German Comprehensive School », *Korrespondenzen/Correspondence: Zeitschrift für Theaterpädagogik/Theatre Pedagogy News Journal*, 16, 2000, p. 36-45 ; Geraldine PRATT et Caleb JOHNSTON, « Turning theatre into law, and other spaces of politics », *Cultural Geographies*, 14-1, janvier 2007, p. 92-113 ; Richard SCHECHNER, Sudipto CHATTERJEE et Augusto BOAL, « Augusto Boal, City Councillor: Legislative Theatre and the Chamber in the Streets: An Interview », *The Drama Review*, 4, 1998, p. 75.

¹⁰ Il ne semble pas avoir apprécié le côté « informatif » qui était développé là-bas. Il n'appréciait pas non plus particulièrement la mise en scène rituelle mimant le côté parlementaire.

trouve en possession d'un mandat de représentant et avec la connaissance des techniques du théâtre de l'opprimé et du théâtre législatif (en cherchant à dépasser ces « lacunes »). On voit alors que ce type d'expérimentation, aussi riche soit-elle reste conditionner par le fait d'avoir un représentant en poste qui accepte de mettre en place ce genre de dispositif.

Le réseau français du théâtre de l'opprimé

En 2013, suite à un stage organisé à Lille avec des intervenants du Jana Sanskriti, la compagnie T'OP cherche à relancer un réseau français.

À partir de discussions qui ont eu lieu au cours de divers festivals et d'échanges entre groupes, j'envoie ce courrier à des membres ou à des groupes TO identifiés de langue française, dont vous voyez l'adresse « en clair ». Évidemment, j'en ai oubliés ! À chacun donc le choix de rediffuser aux absents de ma liste. Nous avons saisi une occasion, (il faut bien démarrer !) notre stage à Lille « esthétique indienne », au cours duquel auront lieu 2 réunions : [une] sur la présentation des divers groupes TO, [l'autre] sur l'idée de constituer un « réseau ».¹¹

Cette première réunion est l'occasion pour un certain nombre de groupe de se rencontrer et de découvrir sur quoi et comment les autres travaillent. Plusieurs se connaissaient déjà par interrelations sans qu'il existe jusqu'alors une structure formelle pour mettre en place ces relations.

Suite à cette première rencontre fin 2013. Un texte a été envoyé à toutes les compagnies concernées intitulé « vers un réseau du théâtre de l'opprimé ». Ce texte reprend les propositions qui ont été abordées lors de ces réunions.

- Charte, contenu, plate-forme
- Périmètre du réseau (quels contacts, quels groupes, place des individus, mode d'entrée...)
- Système de « coups de main » ou de coopération
- Recherche et analyse sur la pratique
- Communication (newsletter, journal, site, blogs...)
- Financement (du réseau, stages...)
- Rencontres (fréquences thème lieux...)

¹¹ Introduction de la première réunion du réseau. JF, novembre 2013.

Toutes ces propositions sont des points à débattre qui ont été au cœur des rencontres suivantes en 2014. S'il est trop tôt pour préjuger du fonctionnement de ce réseau, il nous donne une idée des interrelations qui existe entre les praticiens sur le territoire français. Trois principes semblent susciter cette mise en réseau :

- La nécessité de coopérer entre groupes qui pratiquent le TO
- La recherche de rapport qui s'instaure dans un idéal de non-concurrence
- En France, plus personne n'a « l'autorité symbolique » pour rassembler les autres groupes autour de soi. Ce qui nécessite en mode relation plus horizontale.

Pour l'instant, ce réseau reste une structure informelle, notamment pour que chaque groupe ait le temps d'y trouver sa place, de mieux connaître les autres, de voir ce qu'ils ont concrètement en commun, d'imaginer ce qu'ils peuvent faire ensemble. Pour l'instant, 18 groupes l'ont rejoint.

Liste des compagnies du réseau

- **Actor** à Rennes
- **Alternative Théâtre** à Liège
- **Communedie** en Île-de-France
- **Collectif Vitry** en Île-de-France
- **Désamorce(s)** en Île-de-France
- **Entr'act** à St Raphaël
- **Féminisme Enjeux** à Paris et ailleurs
- **Histoire d'Eux** à Montauban
- **Les Fées Rosses** à Grenoble
- **Miss Griff** en Île-de-France
- **NAJE** en Île-de-France
- **Pas à passo** à Amiens
- **Potimarron** à Strasbourg
- **Rocambole** en Île-de-France
- **Sacson-Pichon** (travail en psychiatrie infantile) Cherbourg
- **Théâtre de l'opprimé** de Brest
- **Théâtre en Mouvement** en Île-de-France
- **T'op ! - théâtre de l'opprimé** à Lille

Annexe sur le Jana Sanaskriti

Historique du Jana Sanskriti

- 1985 : Création de la première équipe dans les villages
- 1997 : Construction du Mukta Manch à Digambarpur et prise d'indépendance avec d'autres mouvements de masse jugés autoritaires
- 1998 : Création de la première équipe hors du Bengale-Occidental.
- 2000 : Construction du Girish Bavan
- 2002 : Formalisation des Human Right Protection Communities
- 2004 : Premier festival international Muktheadhara
- 2006 : Inauguration de la Fédération indienne du théâtre de l'opprimé
- 2013 : Participation à l'Asia Theatre of Oppressed Network

Les branches d'activités du Jana Sanskriti

Les différentes activités du Jana Sanskriti peuvent être divisées en six catégories.

- **Le théâtre forum**
- **Le magazine Arunava** : Bimensuel qui reprend des articles de différents journaux et qui propose aussi des articles de membres du JS.
- **Human Right Protection Communities**
- **Research Unit** : collecte des informations des TF et différentes recherche sur des thèmes que veulent approfondir les comités. Règlementation, éducation, nutrition, etc.
- **Vivekananda Support Education Centre (VSEC)** : Programme à destination des enfants des villages dans lesquels le Jana Sanskrit intervient. Programme qui comprend une grande part d'enseignement artistique qui est centré sur les arts populaires traditionnels (danse chants, etc.).
- **Film unit** : Créée en 2010, elle assure la formation vidéo des jeunes villageois à la pratique filmique en se focalisant pour l'instant à la création documentaire. Un premier documentaire a été réalisé, l'autre était encore en cours en 2014.

Création d'équipe du Jana Sanskriti

N°	District	Block	Gram Panchayat	Nom de l'équipe ¹²	Année de création
1	North 24 pargana	Barasat	Badu	Coordination Team	1985
2		Sandashkhali	-	Kanmari	1993
3		Hasnabad	-	Bhabia	1993
4		Bagda	-	Bhabanipur	1998
5		Gaighata	-	Chadpara	2003
6			-	Deopur	2003
7	South 24 pargana	Raideghi	-	Purbajata	1995
8			-	Mohepith Baikhunthapur Team	1996
9		Mathurapur	-	Dehakandha Team	1985
10		Mathurapur	-	Ghosher Chalk Team	1987
11		Kulpi	Keoratala	Basar Team	1995
12				Basar women Team	2003
13				Jamtala Team	1995
14			Karanjali	Shaymnagar Team	1995
15				Shaymnagar women Team	2005
16				Bajbaria Team	1995
17				Katabania Team	2004
18			Dhola	Ramdevpur Team	1995
19				Nathali Team	1994
20		Parthar Pratima	Digambarpur	Digambarpur Team	1993
21				Digambarpur women Team	2003
22				Durgapur Team	2003
23				Ramnagar Abad women Team	2003
24		Parthar Pratima	Herambopur	Herambopur Team	1994
25			Sreenarayanpur	Meherpur Team	1999
26				Munda Para Team (Taranagar W. Team)	1999
27				Sreenarayanpur women Team	1999
28			Ramganga	Gobindrapur women Team	2003
29			Banashyam	Banashyam women Team	2006
30		Kakdweep	Surja Nagar	Bazerbaria Team	1994
31		Mednapur (Daton)	Daton	Jhanjhatia Team	1987
32			Daton	Bamuna Team	1989
33			Ruppur	Santinakitan Team	2008

¹² En 2011 deux autres groupes ont été créés. Un à Basar, qui est un autre groupe de femmes, dans le GP de Keoratala et un autre groupe à Mathbari dans les North 24 parganas. En 2014 une création d'une nouvelle équipe est en court à Murshidabad dans le district du même nom.

Asia Theatre of Oppressed Network

Le réseau asiatique du Théâtre de l'opprimée a été initié par Afghanistan Human Rights and Democracy Organization¹³ (AHRDO) en Septembre 2013 à Kaboul. Il réunit des groupes issus de l'Asie central et du sud : d'Inde, d'Iran, du Pakistan, du Bangladesh, du Népal, du Sri Lanka, du Tadjikistan et du Kirghizistan.

Parmi les oppressions et les thématiques traitées au sein de ce réseau, on trouve des questions tel que le VIH, les conflits fonciers, les tensions ethniques, les droits des femmes, le racisme, la protection des connaissances autochtones, la prévention des catastrophes, la liberté d'expression, l'abus de drogues, l'itinérance, le développement et la réconciliation après un conflit violent.

Le groupe semble principalement vouloir donner une visibilité à la pratique du TO auprès d'ONG et d'institutions telles que l'ONU ou UNESCO, afin de pallier au manque de financements. Pour l'instant, les rencontres de ces groupes se concentrent principalement sur les domaines suivant :

- la situation des droits des femmes
- les réussites et les défis du Théâtre de l'Opprimé
- Les moyens de renforcer les interrégionales
- Améliorer l'accès et la participation des citoyens à la prise de décision politique et de la politique grâce à des techniques du TO.
- Renforcer les procédures démocratiques et la liberté d'expression

¹³ Cette organisation utilise le Théâtre de l'opprimé depuis 2009.

Annexe méthode

Cette recherche s'inscrivant dans une démarche inductive, les méthodes d'investigations ont été construites et déterminées au fil de l'enquête. Comme le souligne Olivier Schwartz :

Le premier objet de l'enquête n'est pas de répondre à des questions, mais de découvrir celles que l'on va se poser, et il faut, pour cette simple découverte, du temps : le temps de comprendre où sont, dans l'univers des enquêtés, les problèmes et les enjeux.¹⁴.

Dans un premier temps l'enquête a principalement été constituée d'observations lors d'ateliers et de théâtre forum qui m'ont permis de mieux appréhender les problèmes et les enjeux autour de cette pratique. Cette première phase m'a amené à affiner l'objet de mon enquête en m'appuyant sur une pluralité de techniques d'investigation.

Techniques d'investigation

De manière générale, on peut diviser les techniques auxquelles j'ai eu recours en trois catégories. Les entretiens, les observations, le questionnaire.

Les entretiens

Dans cette thèse, je m'appuie sur des entretiens réalisés en France (20 individus) au Brésil (2 individus) et en Inde (15 individus). Tous ces entretiens n'ont pas les mêmes statuts et ne visaient pas les mêmes objectifs.

La grande majorité de ces entretiens a été réalisée auprès de praticiens. D'autres ont été réalisés auprès d'informateurs privilégiés, ayant une connaissance particulière sur l'histoire du théâtre de l'opprimée ou sur l'organisation d'un groupe en particulier. J'ai tenté à plusieurs reprises d'effectuer des entretiens avec des participants, mais cette modalité d'enquête ne s'est pas révélée des plus simples et des plus efficaces. Venir appréhender un participant à la fin d'un théâtre forum, pour lui demander de parler de son expérience, sous forme d'entretien micro-trottoir, plaçait l'enquêté dans une situation étrange où il se sentait obligé de faire l'évaluation de l'expérience qu'il venait de vivre. Sans prise de recul, puisque les entretiens étaient faits à la fin des séances, ces derniers se résumaient souvent à quelques critiques de la

¹⁴ Olivier SCHWARTZ, « L'empirisme irréductible », in *Le hobo*, Paris, Nathan, 1993, p. 281.

mise en scène ou de certaines interventions en particulier. Ils révélaient aussi un enthousiasme pour le dispositif participatif qui libère la parole et laisse entendre des choses qui ne sont pas dites ailleurs. Trop souvent dans ce type de situation, j'ai ressenti que « l'effet l'enquêteur » induisait beaucoup trop les réponses faites par l'enquêté.

En ce qui concerne les entretiens auprès de praticiens, le premier entretien était en général orienté de manière semi-directive en attachant une importance particulière à l'histoire de vie des interviewés. Cette technique permet d'établir un premier contact avec les praticiens sans chercher directement à orienter leurs discours sur mes problématiques en laissant la possibilité d'en faire émerger de nouvelles. Elle permet ensuite d'offrir des renseignements sur les motivations des enquêtés à se tourner vers cette pratique. Elle permet enfin de recueillir des informations sur l'histoire de la pratique. Plusieurs de ces interviewés ont été recontactés pour un entretien plus directif et thématique sur un ou des sujets précis.

Les entretiens en Inde ont pour la plupart été réalisés en anglais. Ne maîtrisant pas le bengali, Niladri m'a aidé à traduire un guide d'entretien dans cette langue afin que je puisse recueillir des informations auprès de non-anglophone. Sujoy et Sima Ganguly m'ont ensuite aidé à les traduire en anglais afin que je puisse les exploiter.

Certains de ces entretiens sont cités dans cette thèse. Ils sont parfois anonymisés, selon la volonté des enquêtés et du sujet traité.

L'observation

Pour l'observation des représentations de théâtre forum, j'ai, au début de ma recherche, créé une grille d'observation afin de pouvoir assurer la comparabilité des pièces (thèmes nombre d'interventions, durée). J'ai petit à petit abandonné cette dernière, car elle rationalisait trop à mon sens ce qui se déroulait dans les interactions qui pouvaient se jouer lors du forum. En effet, comptabiliser précisément le nombre d'interventions du public et du joker, la durée de la pièce, le thème traité, offrait des données précises, mais qui manquait cruellement de qualité. Je suis rapidement retourné à la pratique des notes de terrain, consignées dans un carnet.

En France, dans la plupart des cas, les praticiens étaient prévenus de ma présence lors d'une représentation. Dans certains TF le public était aussi prévenu de ma présence, notamment je filmais la séance. Dans de très rares cas, j'ai observé des forums de manière opaque, ou aucune

personne dans l'assemblée ne connaissait mon statut d'observateur impliqué dans une recherche.

Toujours concernant les TF, je n'ai pratiqué l'observation participante qu'à une seule reprise, en Inde, lors du festival Muktheadhara (en me retrouvant à jouer devant 3000 personnes !). En revanche, j'ai beaucoup utilisé cette technique lors de réunion et d'atelier théâtrale.

Pour l'observation d'atelier, l'observation participante pose une série de questions ; à l'inverse le fait de ne pas participer en soulève d'autres.

Lors d'un atelier de TO il est difficile pour l'observateur de ne pas être un « participant total », même si cela reste possible d'être un participant observateur. Il m'est arrivé lors de certains ateliers de ne pas avoir le temps de prendre en note sur tout ce que je voulais observer, car j'étais pris dans l'action collective en train de se dérouler. En sortir aurait posé des problèmes dans le déroulement de l'atelier puisque j'y étais impliqué. Ainsi, je suis parfois sorti de séances avec l'impression d'avoir plus participé qu'observé. Difficile d'agir et de contempler de manière synchronique, d'être à la fois dedans et dehors. L'observation participante est paradoxale, car tant qu'on est engagé dans une activité comme le TO qui implique d'avoir recours à son corps de manière sensible, on n'observe pas cette pratique dans les meilleures conditions. À l'inverse, assumer le simple fait d'être là, sans participer, nous ferait passer à côté d'une grosse partie du ressenti qui est au cœur de l'expérience¹⁵.

Entre l'observation et la participation, entre l'explication causale et la compréhension, il existe une tension plutôt qu'une synthèse entre ces deux postures, puisque l'une demande plus de *distance* et l'autre plus de *proximité*. Mais c'est au cœur de cette tension qu'il semble nécessaire de se situer pour étudier ce genre de pratique.

Cette tension n'empêche pas qu'il semble important de chercher à alterner entre ces deux postures sans chercher à toujours être dans les deux à la fois. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai parfois eu recours à la vidéo pour distancier le regard, en donnant une justification à ma non-participation.

¹⁵ Mais cette posture permet de mieux étudier les relations qui se mettent en place au cours des exercices.

La vidéo

Parmi les techniques utilisées, j'ai utilisé la caméra pour filmer des représentations de théâtre de l'opprimé de manière à pouvoir revenir sur les interactions, la circulation entre la salle et la scène. Si cette technique permet de prendre du recul sur une action collective observée, Jean Rouch note la difficulté de ne pas se faire prendre dedans lorsqu'on l'observe et qu'on la filme. Même derrière une caméra, on peut avoir « été pris » par selon qui l'on suit et ce qui se passe. Cela dépend bien entendu de la manière de filmer

Je pense qu'on peut différencier 5 formes idéales typiques¹⁶ de filmer :

La forme observante (non-interventionniste) : ici on n'a pas d'interaction entre le chercheur et les personnes qui constituent son objet. Cette manière de filmer permet par exemple d'étudier le fonctionnement d'une institution. Dans le cinéma documentaire, la personne la plus connue qui pratique cette forme est Frederick Wiseman où chacun de ces films traite d'une institution contemporaine (l'université de Beckley, le Crasy horse, sur une usine de sardines en Irlande, sur un champ de courses de chevaux et sur un centre d'accueil de femmes battues en Floride).

La forme didactique : où l'on va chercher à récupérer des explications. À travers des entretiens filmés, on va par exemple chercher un témoignage. Cette forme peut aussi être utilisée pour l'étude des techniques.

La forme sensible : Cette forme se focalise sur la manière de faire ressentir des sensations. Cette forme implique un travail sur des correspondances entre différents matériaux (objets, lieux, etc.). Au cœur de ce dispositif, ce sont les émotions qui sont étudiées; à travers les gestes les mimiques, les chants ou les silences. D'une certaine manière, le film *Les maîtres fous* de Jean Rouch entre dans cette forme, car il filme le rituel de l'intérieur, il se laisse bercer par son rythme pour en restituer l'ambiance et pour en montrer la force.

La forme réflexive : Le focus group correspond à cette forme. Vous filmez une interaction sur un sujet, c'est la résultante de cette interaction qui va être analysée. Parmi les créations documentaires, la fin de *Chroniques d'un été*, que Jean Rouch a réalisé avec Edgar Morin durant l'été 1961, en procure un bon exemple de cette forme.

¹⁶ Chaque type de forme n'existe pas de manière pure. Le but de cette construction est donc – via une exagération conceptuelle – de clarifier la nébuleuse des manières de filmer.

La forme performative : Dans celle-ci le chercheur se met en scène dans ce qu'il cherche à étudier. Il y a dans cette forme une volonté de prendre en compte le chercheur dans la recherche qu'il est en train d'effectuer. Dans cette forme, l'implication du chercheur dans le réel est prise en compte.

Lorsqu'on filme, on est jamais dans une de ces formes, mais la perspective qu'on prend va toujours en mettre une plus en avant que les autres. Pour ma part, j'ai toujours cherché à filmer dans une forme plutôt observante. Cet outil vidéo a principalement été utilisé en Inde.

Après la captation de TF, je retournais au centre du JS au nord de Kolkata pour visionner les vidéos et les différentes interventions des spect'acteurs. Dans un premier temps il fallait traduire ces interventions, à l'aide d'un traducteur car je ne parle pas assez bien le bengali pour faire ce travail moi-même. Ce dispositif permet, lorsqu'on ne comprend une langue qu'approximativement, d'utiliser ce procédé pour étudier des faits qui n'auraient pas été compris sans cet outil. Il implique néanmoins le recours à un ou deux traducteurs. J'ai toujours essayé de recourir à (au moins) une personne qui n'était pas trop impliquée dans l'objet de la traduction afin d'éviter que son implication n'influence pas la traduction. Pour effectuer cette dernière, je passais la vidéo à mon traducteur qui faisait la traduction à l'oral. J'enregistrais avec un dictaphone la traduction en anglais, que je retranscrivais ensuite.

Cet exercice de traduction était un moment privilégié pour poser des questions sur la pratique ou sur les thèmes qui étaient abordés dans la pièce. La vidéo permet alors d'être un support pour en connaître plus sur un contexte social et offre la possibilité de travailler sur des représentations de l'action que l'on vient de filmer.

Avec ce procédé, j'ai pu acquérir des renseignements sur les conditions financières des travailleurs et travailleuses, les conditions d'éducation ou d'alimentations, les trafics d'enfants qui sont devenus choses courantes dans les campagnes bengalies, les liens avec Monsanto, etc. Les vidéos deviennent alors des supports pour obtenir de nouvelles informations sur les conditions de vie de ces villageois et sur la manière dont ils réagissent devant cette condition lorsqu'elle est théâtralisée. D'une certaine manière, on retrouve ici le dispositif de Jean Rouch dans *Chronique d'un été* qui film le social et qui va ensuite interroger des personnes qu'il a filmées.

La vidéo permet aussi de revenir sur des points qui m'auraient échappé si j'étais seulement venu avec mon carnet de terrain. Par exemple, voir si les femmes qui interviennent sont mariées ou pas (on le voit au signe qui est sur leur front ou à leurs bracelets blanc et rouge).

Elle permet aussi de voir plus concrètement qui est présent (le nombre de personnes pendant une représentation : hommes, femmes, jeunes, vieux, qui part et qui reste).

De manière générale, ces vidéos m'ont permis de mieux comprendre comment le JS entre en relation avec son public et ensuite comment le public réagit aux représentations. La vidéo permet alors une analyse assez fine des relations et des interactions dans une situation collective qu'est une représentation de TF. Elle me permet surtout d'analyser le rôle du joker pour observer comment il anime ce débat, voir s'il l'oriente, comment il cherche à dégager des problématiques, comprendre comment il incite les personnes à monter sur scène.

En France, j'ai aussi testé d'autres dispositifs avec deux caméras : l'un vers la salle et l'autre vers la scène. Ce dispositif permet de régler en grande partie la question du champ et du hors champ. Lors du travail d'analyse, on peut disposer et synchroniser les deux vidéos pour observer les interactions entre la salle et la scène. Cependant, ce dispositif est plus complexe à mettre en place et il peut devenir une contrainte dans le déroulement du forum. Tout le monde ne souhaite pas être filmé, surtout lors d'une action comme celle que réalisent les spect'acteurs.

Le questionnaire

La rédaction d'un questionnaire visait à la base à obtenir des informations générales sur qui pratiquait le TO dans le monde et comment il était pratiqué. Ce questionnaire a été traduit en trois langues avec un mode de passation en ligne. En l'absence de données sur les praticiens du TO, il était impossible d'échantillonner cette population, sachant seulement qu'il existe au moins mille praticiens inscrits sur la plateforme *ToPnewmedia Forum*¹⁷. Après deux mois de diffusion, seuls 70 questionnaires ont été retournés dont seulement une trentaine remplit intégralement.

Autocritique de la démarche

Dans la thèse, je souligne la non-représentativité de la cartographie établie à l'aide du questionnaire en légitimant en partie cette non-représentativité à partir de la fracture numérique qui existe entre les pays du Nord et du Sud. La fracture numérique n'explique pas tout. Au moment où j'ai lancé le questionnaire au sein du réseau, seul un petit nombre des

¹⁷ <https://www.facebook.com/groups/ToPnewmedia/>

praticiens me connaissait. Le réseau du TO est majoritairement composé de militants qui ont souvent à juste titre des réticences à répondre à ce genre de questionnaire¹⁸.

Après avoir effectué la traduction en trois langues, j'avais demandé à Julian Boal, qui avait relu le questionnaire avant l'envoi, de se « porter garant » de ma démarche. Ce dernier n'a pas préféré mettre son nom en avant sur ce projet. À sa décharge en tant que fils du créateur de la TO, plusieurs praticiens ou assimilés souhaitent pouvoir avoir leurs noms associés au sien ; association qui devient un réel gage de crédibilité.

Si ce questionnaire avait été diffusé deux ans plus tard, notamment après différentes projections du documentaire que nous avons réalisé avec Audry Olivetti et Julien Marion, le nombre de réponses aurait sans doute été toute autre.

Parmi les autres problèmes rencontrés, ce questionnaire s'adressait à des individus, alors qu'un nombre important de praticiens sont organisés en groupe. Plusieurs personnes parmi les répondants l'ont fait au nom de leur groupe ; ce qui limite de fait le potentiel de répondant.

Liste des questions

- Langue de départ
 - date de naissance :
 - quel est votre plus haut diplôme ?
 - Quelle est votre principale activité ?
 - En dehors du théâtre de l'opprimé, appartenez-vous à une (des) organisation(s) militante(s) ? Pouvez-vous préciser ?
 - Avant de pratiquer le théâtre de l'opprimé, apparteniez-vous à une organisation militante ? Si oui, de quel type ?
 - Avant de pratiquer le théâtre de l'opprimé, pratiquiez-vous d'autres formes de théâtre ?
 - Pouvez-vous préciser ?
 - Pourquoi avoir commencé à vous investir dans le théâtre de l'opprimé ?
 - Quand et comment avez-vous découvert le théâtre de l'opprimé ?
 - Avec qui et/ou quel organisme vous êtes-vous formé(e) ?
 - Avez-vous connu Augusto Boal ?
 - À quelle occasion l'avez-vous rencontré ?
- sexe :
 - nationalité :
 - Dans quel domaine ?
 - Opinions et pratiques religieuses

¹⁸ Beaucoup de praticiens sont d'ailleurs, toujours à juste titre, septique concernant les démarches universitaire qui viennent « s'intéresser » à la pratique.

- Dans la cadre de votre pratique, êtes-vous associé à : une troupe, un mouvement, une association, un centre de formation, une institution
- Dans la cadre de votre pratique, êtes-vous associé à groupe particulier ?
- Considérez-vous cette pratique comme votre profession ? Pouvez-vous préciser ?
- Vous pratiquez principalement ce théâtre dans des zones : rurales, urbaines
- Quelles techniques du théâtre de l'opprimé utilisez-vous le plus souvent ?
- Pouvez-vous donner des exemples de sujets abordés dans vos représentations de TF ?
- Lors de représentation de théâtre forum, vous abordez les relations humaines sous l'angle de : [la domination homme/femme] [la domination patron/travailleur] [la domination maître/élève] [le racisme] [la solitude] [la vulnérabilité] [Autre]
- La violence est abordée sous forme de ? [violence verbale] [violence physique] [violence symbolique] [Autre]
- Lors d'une représentation de théâtre forum, remplacez-vous : [un seul personnage] [plusieurs personnages] [tous les personnages]
- Lors des représentations, quel est votre rôle ?
- Pouvez-vous décrire le rôle de l'acteur dans le théâtre de l'opprimé ?
- Pouvez-vous définir le rôle du joker ?
- Êtes-vous en lien avec d'autres groupes de théâtre de l'opprimé ? Pour quelles raisons ?
- Ces liens sont-ils à une échelle : [local (régional)] [nationale] [internationale]
- Pouvez-vous préciser le nombre de groupe avec qui vous avez des liens :
- Rencontrez-vous ces autres groupes dans le cadre de : [de votre travail] [de représentations théâtrales] [de festivals] [de conférences] [Autre]
- Appartenez-vous à un ou des réseaux de théâtre l'opprimé ? Lequel/lesquels ?
- Pour vous, ce genre réseau sert à échanger sur :
- À quelle fréquence se font les rencontres ? – Comment
- Pensez-vous qu'il existe une esthétique propre au Théâtre de l'opprimé ?
- Pouvez-vous donner des précisions sur cette esthétique ?
- Quelle influence les rassemblements de praticiens peuvent avoir sur l'esthétique ?
- Pour vous que permet le théâtre de l'opprimé ?
- À quels courants politiques ou philosophies rattacheriez-vous le théâtre de l'opprimé ?
- Êtes-vous attaché au terme théâtre de l'opprimé ? Quel terme employez-vous ?
- Pouvez-vous raconter votre meilleure expérience avec le théâtre de l'opprimé ?
- Pouvez-vous raconter votre expérience la plus désagréable avec le théâtre de l'opprimé ?

Le Documentaire Muktadhara

En 2010, nous sommes partis avec Audrey Olivetti à la rencontre du Jana Sanskriti qui organisait la quatrième édition de son festival MUKTADHARA ; festival qui est rythmé par des ateliers de théâtre de l'opprimé, des moments d'échanges autour des pratiques et des luttes investies par le TO. Les praticiens se réunissaient pour interroger les enjeux auxquels faisait face le TO, d'autant plus que Boal venait de quitter la scène.

Cet événement rassemble des milliers de praticiens et militants venus principalement du Bengale-Occidental, mais aussi d'Inde auxquels il faut ajouter une centaine de personnes venues des quatre coins du monde.

Pour moi, ce festival était l'occasion de rencontrer pour la première fois ce groupe que je ne connaissais que de réputation et par ce que j'avais pu en lire. Mon but était dès le début de nouer contact avec eux pendant le festival, pour ensuite pouvoir revenir faire un travail plus ethnographique dans les villages sur leur manière d'utiliser le TO.

À ce moment n'ayant pas énormément d'argent pour faire ce voyage, nous avons commencé à chercher des financements. La première idée était de proposer une exposition sur notre voyage pour présenter le théâtre de l'opprimé, ce festival et le groupe qui l'organisait. Pour ma part, j'avais déjà quelques expériences avec la vidéo, car j'avais commencé à filmer des représentations de TO en France pour cette thèse. L'idée d'aller filmer un échange entre praticiens me semblait un angle intéressant pour faire une restitution et me permettait de me replonger un peu dans le travail vidéo.

Sur place nous avons donc accumulé plus de 50 heures de rush. Quand nous avons commencé à nous poser la question du montage, une autre interrogation est arrivée : « à qui ce documentaire était destiné ? » à cette question s'en ajoutait d'autres comme : comment faire un « documentaire de création » ? Comment éviter une approche didactique tout en donnant des informations ? Cette dernière nous tracassait d'autant plus que nous sortions tous deux de la lecture du *Spectateur émancipé* et du *Maitre ignorant* de Rancière.

Sur la base de ces questionnements, nous avons cherché à la fois à présenter ce qu'était le théâtre de l'opprimé (pour les personnes ne connaissant pas cette pratique) tout en proposant un contenu qui puisse aussi avoir une utilité pour des praticiens.

Au départ, la création de ce documentaire n'était que peu imbriquée avec mon travail de thèse, hormis pour des entretiens filmés que je savais pouvoir réexploiter une fois retranscrits.

S'il n'y avait pas de visées scientifiques dans cette création, je me suis petit à petit rendu compte qu'il représentait pourtant un complément important pour mon travail de recherche.

Ce constat s'est imposé quand nous avons commencé à présenter le documentaire à différents praticiens¹⁹.

Ce fut le cas tout d'abord en France, lors de festival de théâtre de l'opprimé. Après la présentation du documentaire, les praticiens français étaient beaucoup plus à même de nous parler de leur pratique. Ils étaient moins méfiants du regard du chercheur. Comme si le discours tenu dans le documentaire les avait rassurés, comme si ma position de chercheur commençait aussi à présenter un intérêt nouveau pour eux. Mais paradoxalement, c'est peut-être plus la fonction de médiateur que de chercheur qu'ils ont reconnu.

Toujours est-il que le documentaire m'a permis d'être invité pour le présenter devant des praticiens que je n'aurais sans doute pas rencontrés sans l'avoir réalisé (ou pas dans les mêmes conditions). Ce qui m'a permis d'accéder à de nouveaux matériaux pour ma recherche.

Lors du festival suivant en Inde, deux ans plus tard, ce constat s'est encore imposé, lorsque nous avons projeté ce documentaire. Cette diffusion a été l'occasion d'entamer avec eux des discussions sur l'utilité de filmer leur pratique. D'autant plus que le JS commençait à vouloir former un groupe des villages à la pratique documentaire. J'ai d'ailleurs passé beaucoup de temps avec certains d'entre eux, à les suivre et à les assister lorsqu'ils allaient faire des captations.

Ce documentaire filmé lors d'un festival m'a aussi permis de me faire plus facilement accepter dans les villages indiens avec une caméra pour filmer leur pratique durant mes séjours ultérieurs. Parfois même, des membres du JS me demandaient de filmer certaines choses qui leur semblaient importantes à conserver comme archives. J'ai d'ailleurs entamé avec eux le sous-titrage en anglais de pièces que j'ai filmées lors de mes deux derniers séjours (*Where you stand* et *Green Revolution*).

¹⁹ Projection dans le festival *Óprima! 2013* Encontro de Teatro do Oprimido e Ativismo, Porto, 12 février 2013.

Projection dans le festival *Muktadhara V*, Badu, Inde 13 décembre 2012.

Projection dans le festival Festival Régional du Théâtre de l'Opprimé de Lille, 31 mai 2012.

Projection à La Parole errante de Montreuil, 22 juin 2011.

Exposition et film documentaire – Maison de l'étudiant, Université de Caen, 4-22 avril 2011.

Exposition et film documentaire, centre culturel de Cherbourg 2011.

Exposition et film documentaire, Maison de l'étudiant, IUT Cherbourg, 2011.

Régime idéaltypique des relations interhumaines

Nous reproduisons ici le schéma du Régime idéaltypique des relations interhumaines proposé par Philippe Chanial.

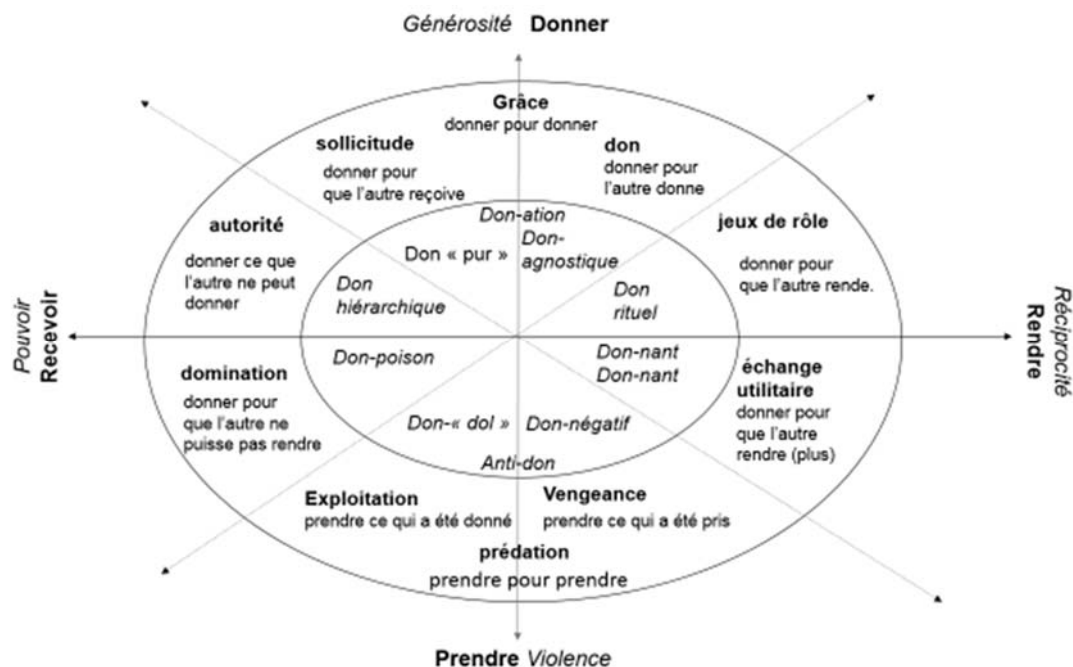


Figure 42 : Grammaire des relations humaines²⁰

²⁰ P. CHANIAL, *La sociologie comme philosophie politique, et réciproquement...*, op. cit., p. 271.

Prospective

Dans les prolongations de cette recherche, il importe de focaliser notre regard sur les ateliers, à travers les stages et les formations de théâtre de l'opprimé, qui sont les lieux dans lesquels s'inscrit la genèse d'espaces publics propositionnels. Instance de transmission et de multiplication, ces ateliers ont eu une importance capitale dans la construction de la méthode²¹. Dès l'arrivée de Boal en France, ces formations qui s'affichent comme stages constituent le cœur de l'activité du CTO²². En Inde ces ateliers ont été le tremplin permettant le processus de multiplication qui a donné l'envergure de ce mouvement.

Quand on parle d'ateliers, il importe de les différencier en fonction de modalités qui renvoient à des objectifs distincts :

- les ateliers de formation aux techniques, sorte de formation de formateur²³. C'est à travers ces stages que cette pratique se perpétue, se développe et évolue depuis presque quarante ans ;
- les ateliers de création qui ont comme finalité l'élaboration de TF ;
- les ateliers qui sont une fin en soi²⁴, où les jeux sont élevés au rang de *métaphores sociales*.

Ces différentes modalités s'interpénètrent souvent. Il importe cependant de les prendre en compte lorsqu'on s'intéresse au public à qui ces ateliers s'adressent (groupes féministes, antiracistes, formation syndicale, habitants, etc.) et lorsqu'on veut étudier le « style²⁵ » particulier de la transmission proposée. Après avoir participé à une vingtaine d'ateliers durant cette recherche, nous avons pu apprécier leur grande diversité, autant dans la manière de les mener que dans les objectifs qu'ils se fixent.

En effet on ne retrouve pas les mêmes enjeux dans un atelier « *Scripting the play instead of playing the script* » mené par Sanjoy Ganguly²⁶, que dans un atelier de Pas à Passo, plus porté

²¹ Voir Chap. *Le théâtre image*, page 53.

²² C'est ce que montrent les recherches actuellement en cours de Sophie Coudray.

²³ S. BALA et A.I. ALBACAN, « Workshopping the revolution? »..., *op. cit.*

²⁴ Comme c'est par exemple le cas dans le cadre d'ateliers basés sur les techniques de l'arc en ciel du désir.

²⁵ Dans le réseau de praticiens, certaines personnes parlent par exemple d'un « style Barbara Santos ». Santos est l'ancienne bras droit d'Augusto Boal et donne actuellement des formations à travers le monde.

²⁶ Sanjoy Ganguly nous a signifié être intéressé par un travail monographique sur la manière dont il mène ses ateliers.

sur l'esthétique proposée dans les derniers écrits de Boal²⁷. De la même manière, un atelier mené par Féminisme Enjeux n'aura pas les mêmes finalités qu'un stage « arc en ciel »²⁸ proposé par T'OP ou qu'une formation proposée à des syndicalistes de SUD Santé. Certains de ces ateliers ne durent que deux heures quand d'autres sont programmés sur deux semaines ou s'étalent sur l'année, à raison de quatre heures hebdomadaires ou mensuelles. Si la plupart des jeux et techniques sont consignés dans les écrits de Boal, chaque praticien s'est approprié le « manuel » en l'adaptant à sa manière de travailler et au public avec lequel il comptait mettre en œuvre cette démarche. Cette adaptation donne aussi lieu à plusieurs démarches qui hybrident le TO avec d'autres formes de pratiques.

À travers les expériences de TF étudiées dans cette thèse, nous avons porté notre attention sur le fait qu'il n'était pas toujours aisé d'appréhender la façon dont ces expériences étaient concrètement vécues par les participants. L'analyse d'atelier est plus à même de permettre d'étudier le mouvement qui mène d'une préfiguration à une refiguration chez les participants. Cette analyse exige une étude rigoureuse qui s'appuie sur les relations qui s'y mettent en place. Les modes de relation qui s'instaurent en ateliers sont bien spécifiques. Alors que dans les relations quotidiennes, l'idée qu'on se fait de l'état d'esprit des uns et des autres constitue le point de départ bien défini à partir duquel se déploient les comportements sociaux négociés, dans l'atelier, à travers les exercices, ce sont au contraire des schèmes bien définis de comportements sociaux qui constituent la base de la construction des sentiments des participants. L'analyse doit donc se focaliser sur le rôle du joker dans ces ateliers et sur la manière dont il entre en relation avec les participants à travers l'enchaînement des jeux et exercices dans le processus en cours. Elle doit prendre en compte la manière dont il instaure un espace de dialogue médié par les techniques théâtrales et les façons d'impulser la réflexion chez les participants. Cette analyse doit aussi dégager les modes sur lesquels les participants s'y investissent. Comment s'approprient-ils l'outil ? Se laissent-ils porter par le processus en cours ? Entrent-ils en opposition avec le joker ? Ceci implique aussi de définir les conditions préalables dans lesquelles se déroulent les ateliers : à la demande de qui ? Pour qui ? Quel travail en amont ? Quel travail de suivi ?

²⁷ A. BOAL, *A estética do oprimido...*, *op. cit.*

²⁸ En ce qui concerne les techniques de l'arc-en-ciel, il importe de prolonger le travail comparatif entrepris par Antonia Pereira avec le psychodrame mais en opérant la comparaison entre atelier de psychodrame et atelier d'arc-en-ciel du désir, entre les techniques introspectives et prospectives afin d'analyser leur portée dans un processus de subjectivation. Voir : A. PEREIRA, *Le théâtre de l'opprimé et la notion du spectateur acteur...*, *op. cit.*, p. 99-122.

Ces questions impliquent de s'interroger sur les raisons qui mènent des participants dans ces ateliers, afin de comprendre si ces espaces s'inscrivent dans un mouvement plus large ou s'ils se caractérisent comme des points d'ancrage pour des individus qui en manquent. Avec quelles dispositions arrivent-ils dans ces ateliers ? Sont-ils déjà engagés dans des stratégies oppositionnelles ? Se situent-ils déjà dans l'espace des mouvements sociaux²⁹ ou viennent-ils simplement chercher un espace de réflexion et de (re)construction³⁰ subjective ? Le fait que le groupe présent à l'atelier soit déjà constitué comme collectif avant celui-ci change les perspectives d'un atelier : les enjeux de l'atelier étant fortement dépendants du niveau de structuration de ce collectif.

Ces points amènent à interroger le contenu politique de ces ateliers, à la fois dans les exercices et dans les moments formels ou informels qui débordent l'utilisation des techniques.

L'étude d'ateliers permet aussi et surtout de mettre en évidence le rôle du joker – puisqu'il devient celui qui anime et transmet – et donne à voir la relation pédagogique qu'il instaure dans cet espace. Une tension se fait jour dans ces espaces qui se veulent émancipatoires, mais qui sont pourtant en grande partie prescrits par le joker. Il faut donc chercher, à travers leur observation, en quoi cette prescription offre un intérêt en termes de construction collective ou si elle ne se limite pas à « la reconfiguration du champ de la perception d'un individu »³¹.

Dans cette perspective, il importe de se tourner vers une anthropologie du corps³² et des émotions en s'interrogeant sur la place des assignations, des disjonctions et des dynamiques entre corps, politique, domination et émancipation. Cette perspective incite à étudier comment la démécanisation dont parle Boal permet de prendre le contre-pied des dispositifs de normalisation et de naturalisation des individus – notamment à travers le théâtre image. Enfin, nous souhaitons comprendre comment le travail opéré en atelier construit de l'altérité au rapport existant dans le social par le fait de mettre en accusation l'oppression. Il importe dans

²⁹ Compris comme « site social où trouve à s'acquérir et à s'actualiser un ensemble de compétences spécifiques à la conduite des actions collectives protestataires. » L. MATHIEU, *L'espace des mouvements sociaux...*, op. cit., p. 249.

³⁰ Rachel BRAHY et Didier VRANCKEN, « Se réaliser comme sujet dans un atelier-théâtre pour tenter de "s'en sortir" », *SociologieS*, 9 mai 2012, <http://sociologies.revues.org/3964>.

³¹ Jacques RANCIÈRE, Juliette RENNES, Jacques LÉVY et David ZERBIB, « Jacques Rancière : « Les territoires de la pensée partagée ». », *Electronic Journal of Humanities and Social Sciences*., 8 janvier 2007, <http://www.espacestemps.net/en/articles/jacques-ranciere-les-territoires-de-la-pensee-partagee-en/>.

³² David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990 ; Christine DETREZ, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

cette optique de distinguer le moment de l'atelier qui permet « l'intériorisation des dispositions contestataires de ceux de leur actualisation dans la participation à des protestations. »³³

Cet approfondissement ne devra pas faire l'impasse sur l'économie de ces formations en cherchant à analyser les apories d'un instrument qui se veut libérateur tout en étant souvent ancré dans la sphère marchande. De ce fait, une réflexion pourrait être menée sur « l'industrie des formations » en interrogeant la professionnalisation et la salarisation d'une activité militante qui cherche à accompagner des groupes d'individus vers l'émancipation.

Cette problématique de l'accompagnement constitue le deuxième point que nous souhaiterions prolonger. L'abondance et l'hétérogénéité des pratiques relevant de l'accompagnement sont telles que certains le conçoivent comme un véritable paradigme³⁴. Dans cette thèse, cette notion est abordée dans la partie contextuelle de la France autour de l'idée d'un virage thérapeutique³⁵ liée à la volonté d'accompagner les individus dans leur autonomie. Cette notion est aussi sous-tendue dans la partie consacrée au rôle du joker³⁶. Cette recherche pourrait partir des ateliers de TO en cherchant à interroger d'autres types de formations³⁷ se fixant des objectifs similaires. Cette étude pourrait permettre de vérifier les propositions soutenues dans cette thèse, notamment en ce qui concerne la conception des rapports en espaces publics. Elle permettrait aussi d'approfondir l'idée que de telles pratiques jouent sur la ritualisation du quotidien et sur la place des individus à réinscrire dans un commun.

³³ L. MATHIEU, *L'espace des mouvements sociaux...*, op. cit., p. 190.

³⁴ Jacques ARDOINO, *Propos actuels sur l'éducation : contribution à l'éducation des adultes*, Paris, L'Harmattan, 2003.

³⁵ Voir Chap. *Le virage thérapeutique*, page 139.

³⁶ Voir Chap. *Le joker*, page 383.

³⁷ Parmi celles auxquelles nous avons déjà pensé : conférences gesticulées, groupes reprenant les méthodes de Freire ou s'inspirant des écrits d'Alinsky, etc.

Index

Index des figures

Figure 1 : Structure dialectique de l'interprétation	66
Figure 2 : Schéma du système coercitif d'Aristote	72
Figure 3 : Schéma du modèle d'action éducative selon Freire	78
Figure 4 : Provenance des praticiens ayant répondu au questionnaire en ligne.	99
Figure 5 : Formes et échelles des réseaux du théâtre de l'opprimé.....	103
Figure 6 : Théâtre forum sur le racisme et les discriminations en Europe (groupe Pas à Passo)	151
Figure 7 : Annonce de la nouvelle politique de l'entreprise.....	157
Figure 8 : Divisions administratives du Bengale-Occidental	184
Figure 9 : Niveaux de divisions administratives	185
Figure 10 : Carte des South 24 Parganas	187
Figure 11 : Pêcherie dans les North 24 Parganas	190
Figure 12 : Manufacture de briques	190
Figure 13 : Symbole communiste dans un village du Kulpi Block.	194
Figure 14 : Propagande du CPI-M	195
Figure 15 : Danse des bâtons introduisant chaque théâtre forum	206
Figure 16 : Spect'actrices et spect'acteurs durant le festival Muktadhara IV	217
Figure 17 : Panneau à l'entrée du Centre Girish Bhavan.....	220
Figure 18 : Scène cylindrique du Girsh Bhavan	222
Figure 19 : Mukta Mancha de Dighambarpur	224
Figure 20 : Mukta Manch de Srinarayanpur.....	225
Figure 21 : Temple du Kulpi Block.....	226
Figure 22 : Manifestation à Kolkata regroupant plusieurs mouvements contre les OGM.	230
Figure 23 : Création et répartition des équipes du Jana Sanskriti	235
Figure 24 : évolution des techniques de retranscriptions des actions des théâtres forums	238
Figure 25 : Réunion bimestrielle des HRPC	240

Figure 26 : Spectacle annuel des enfants organisé par les comités HRP.	244
Figure 27 : Fin de réunion d'un comité au Mukta Mancha.....	244
Figure 28 : Réunion de bilan des activités théâtrales	244
Figure 29 : Réunion de bilan sur les relations avec l'ICDS	249
Figure 30 : Réunion d'informations sur le programme ICDS.....	250
Figure 31 : Intervention dans un centre de petite enfance ICDC.....	251
Figure 32 : Rencontre avec un représentant du CDPO	252
Figure 33 : festival Muktheadhara V (2012).....	259
Figure 34 : les actants dans la pièce <i>Shonar Mey</i>	292
Figure 35 : Fin du combat entre Dourgā et le démon.....	293
Figure 36 : paysan en artiste activiste.....	310
Figure 37 : équipe théâtrale composée exclusivement de femmes.....	312
Figure 38 : Pièce sur le trafic d'enfants jouée devant une école.....	344
Figure 39 : Enchevêtrement des formes de théâtralisation sociale	414
Figure 40 : Schéma adapté de la théorie du spectacle de John MacAloon.	415
Figure 41 : Allégorie du théâtre de l'opprimé.....	II
Figure 42 : Grammaire des relations humaines.....	XXVII

Index des tableaux

Tableau 1 : Comparatif des formes théâtrales : dramatique, épique et forum.....	69
Tableau 2 : Pays représentés durant la conférence de Rio de 2009	96
Tableau 3 : Populations visées par le programme ICDS.....	247
Tableau 4 : Pièces du Jana Sanskriti	261
Tableau 5 : Comparaison de la pratique en France et en Inde	341

Index des abréviations

AMAP : Association pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne

CCAS : Centre Communal d'Action Sociale

CFDT : Confédération française démocratique du travail

CEDITADE : Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression

CE : Comité d'entreprise

CEMA : Centres d'Entrainement aux Méthodes d'Éducation Active

CGT : Confédération générale du travail

CPC : Centro Popular de Cultura

CPI(M) : Communist Party of India (Marxist)

CTO : Centre du Théâtre de l'Opprimé

FLN : Front de libération nationale

MCP : Movimento de Cultura Popular

HRPC : Human Rights Protection Committee

ICDS : Integrated Child Development Services

IMEC : Institut Mémoires de l'édition contemporaine

OITO: Organisation internationale de Théâtre de l'Opprimé

SNT : Servicio Nacional do Teatro

SUD : Solidaires, Unitaires, Démocratiques

TO : Théâtre de l'Opprimé

TF : Théâtre Forum

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

Table des matières développée

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	IV
ABSTRACT	V
INTITULÉ ET ADRESSE DU LABORATOIRE DE RATTACHEMENT	V
SOMMAIRE	VII
INTRODUCTION	11
1 MÉTHODE DE LA THÈSE	13
1.1 RETOUR SUR LA CONSTRUCTION DE L'OBJET	13
<i>Cadre</i>	15
<i>Approche</i>	17
<i>Perspective</i>	18
<i>Objectivation et positionnement du chercheur</i>	19
<i>Implication dans la recherche</i>	19
<i>Positionnement discursif</i>	21
1.2 EXPLICITATIONS PRÉALABLES	23
<i>Explicitations sur la partition du document</i>	23
Première partie : une histoire du théâtre de l'opprimé	23
Deuxième partie : le théâtre de l'opprimé en France, de la crise à la consolidation	24
Troisième partie : le Jana Sanskriti	25
Quatrième partie : la comparaison entre les terrains	28
<i>Les enjeux de la recherche</i>	29
PREMIÈRE PARTIE : L'INVENTION DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ	33
2 NAISSANCE DANS UN CONTEXTE HISTORIQUE MOUVEMENTÉ	34
2.1 LE THÉÂTRE ARENA 1955-1971	36
<i>L'arrivée d'Augusto Boal au sein d'Arena</i>	37
<i>Le coup d'État d'avril 1964</i>	40
<i>De la prison vers l'exil</i>	42
Les premières venues en France	42
La prison et l'aide internationale	43
2.2 DÉVELOPPEMENT DES TECHNIQUES EN AMÉRIQUE LATINE	46
<i>Réflexion sur l'agit-prop</i>	46
<i>Le théâtre hors du théâtre</i>	47
Le théâtre invisible	48
Le théâtre image	53
<i>La dramaturgie simultanée</i>	55
3 LES INFLUENCES	63
3.1 LES INFLUENCES THÉÂTRALES	63
<i>Constantin Stanislavski</i>	63
<i>Bertolt Brecht</i>	67
L'anti-modèle du théâtre classique	68
Le système tragique coercitif aristotélicien	72
3.2 L'INFLUENCE PÉDAGOGIQUE : PAULO FREIRE	74
<i>Présentation de Paulo Freire</i>	74
L'alphabétisation engagée	74
La méthode d'alphabétisation de conscientisation freirienne	76
<i>Une pédagogie de la conscientisation</i>	77
<i>Une pédagogie dialogique</i>	81
Les liens entre ces influences	85
4 INSTITUTIONNALISATION DE LA PRATIQUE	86
4.1 L'INSTALLATION EN FRANCE	87
<i>L'accueil par les mouvements d'éducation populaire</i>	88
<i>Le théâtre forum</i>	90
4.2 CRÉATION DE CENTRES DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ	91
<i>Le retour de Boal au Brésil</i>	93
<i>Le CTO Rio</i>	94
4.3 UN PANORAMA DE LA PRATIQUE DANS LE MONDE	95

<i>Quelle forme pour le réseau ?</i>	95
<i>Le réseau en réseau : le Théâtre de l'Opprimé sur internet</i>	98
<i>Les Festivals</i>	101
<i>Articulation des différents cercles du réseau</i>	103
4.4 LES ENJEUX	105
<i>La mort d'Augusto Boal</i>	108
Conclusion de la première partie	109
DEUXIÈME PARTIE : CRISE ET CONSOLIDATION DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN FRANCE	111
5 LA PRATIQUE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ EN FRANCE	112
5.1 DE L'ENTHOUSIASME INSTITUANT AUX RUPTURES INSTITUÉES	112
<i>L'éclatement du CTO</i>	114
<i>L'essaimage</i>	117
5.2 ANCRAGE DES PRATIQUES DANS UN NOUVEAU CONTEXTE SOCIAL	118
<i>Salarisation, professionnalisation et dépolitisation</i>	120
Les commanditaires	122
Les financements : subvention ou subversion	124
<i>Le virage communicationnel</i>	130
Ce que la communication rend invisible	131
Positionnement dans l'espace public	134
<i>Le virage thérapeutique</i>	139
5.3 LE PAYSAGE ÉCLATÉ DES PRATIQUES EN FRANCE	143
6 LA THÉÂTRALISATION DE L'OPPRESSION	146
<i>Des victimes et des opprimés</i>	146
6.1 LES FIGURES DE L'OPPRESSION	148
<i>Les oppressions racistes</i>	149
<i>Les oppressions sexistes</i>	151
Les violences conjugales	152
Inégalités et discriminations homme/femme	153
<i>Les oppressions de classe</i>	154
Insérer s'insérer	155
Les impactés	156
<i>Les autres oppressions : les stigmates</i>	158
Le VIH	158
Le handicap	160
Le bouc émissaire	160
6.2 QUAND IL N'Y A PAS D'OPPRIMÉ	162
<i>Les problématiques écologiques</i>	162
<i>L'opprimé de personne</i>	163
6.3 FORMES IDÉALES TYPIQUES DE THÉÂTRALITÉ	165
<i>Quelles formes pour quel objectif</i>	166
<i>L'exemple de la pièce Les invisibles</i>	168
Du vécu à la théâtralisation d'une représentation	168
Les projections dans la représentation	170
6.4 DE LA PROJECTION AU VÉCU	175
Conclusion de la deuxième partie	146
TROISIÈME PARTIE : LE JANA SANSKRITI, LE RENOUVEAU DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ	181
7 LA CRÉATION DU JANA SANSKRITI	183
7.1 DANS UN BENGAL RURAL	184
<i>Divisions administratives</i>	185
<i>Les districts South and North 24 Parganas</i>	186
Les South 24 Parganas	186
Les North 24 Parganas	188
7.2 PRÉHISTOIRE D'UN MOUVEMENT AU BENGAL-OCCIDENTAL	191
<i>Contexte politique au Bengale-Occidental</i>	191
Le(s) parti(s) communiste(s)	191
Le Left Front dans les villages	195
<i>L'engagement hors du parti</i>	197
7.3 L'UTILISATION DE LA CULTURE POPULAIRE	199
<i>Le renouveau d'une tradition contestataire</i>	200
<i>Gayer Panchali</i>	205

Résonance du chant du village.....	206
Un développement dans l'adversité.....	210
<i>Rencontre avec le théâtre de l'opprimé</i>	213
8 STRUCTURATION DU JANA SANSKRITI.....	215
8.1 DÉVELOPPEMENT D'UN MOUVEMENT DE MASSE.....	216
<i>L'équipe de coordination</i>	219
Le centre Girish Bhavan.....	220
Les autres centres : Mukta Mancha.....	222
<i>La stratégie de multiplication</i>	226
Relations avec les autres organisations.....	228
La multiplication par la répétition.....	232
8.2 FONCTIONNEMENT DES COMITÉS DE SPECT'ACTEURS.....	237
<i>Les Comités de protection des Droits humains</i>	240
La coordination des comités.....	241
Un dénombrement difficile.....	242
<i>Ce que font les comités</i>	243
Un corps intermédiaire.....	243
Exemple d'actions sur le programme ICDS.....	246
8.3 EN DEHORS DU JANA SANSKRITI.....	253
<i>La fédération indienne du théâtre de l'opprimé</i>	253
<i>Vers une internationalisation</i>	255
9 LA PRATIQUE INDIENNE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ.....	260
9.1 RÉPERTOIRE ET UTILISATION DU THÉÂTRE FORUM PAR LE JANA SANSKRITI.....	260
9.2 SHONAR MEYE.....	263
<i>L'histoire de la jeune fille qui valait de l'or</i>	264
Avant le mariage.....	264
Le moment du mariage.....	267
La vie après le mariage.....	269
<i>Quand le spectacle laisse place au forum</i>	271
Les inégalités d'éducation.....	271
L'examen de la fille et la dot.....	277
9.3 LE THÉÂTRE FORUM, RITUEL OU CONTRE-RITUEL ?.....	282
<i>Le don, la dot et la dette</i>	287
<i>Le retournement sacrificiel</i>	289
<i>Un rituel de dons cérémoniels</i>	297
Logique vindicatoire et don de réplique.....	301
Un rituel de dons réciproques pour des dons solidaires.....	303
10 RETENTISSEMENT DU JS SUR LE RÉEL ET IMPACT DU RÉEL SUR LE JS.....	308
10.1 UNE SORTIE DE LA SUJÉTION.....	309
<i>Les femmes sur scène</i>	311
<i>Green revolution</i>	314
10.2 PROBLÉMATIQUE ACTUELLE DU MOUVEMENT.....	320
<i>La modernisation des villages</i>	320
La télévision et le Théâtre de l'opprimé.....	320
L'injonction à de nouveaux désirs.....	322
<i>Le Jana Sanskriti, une institution vieillissante</i>	324
<i>Les finances</i>	325
Conclusion de la troisième partie.....	328
QUATRIÈME PARTIE : ANALYSE COMPARATIVE. RITUALITÉ ET ÉMANCIPATION.....	331
11 ANALYSE COMPARATIVE.....	332
11.1 UNE PRATIQUE INCARNÉE PAR DES INDIVIDUS DEVENANT DES PERSONNALITÉS.....	332
<i>Le rôle charismatique</i>	333
<i>Que fait le charisme ?</i>	337
11.2 ENTRE LA FRANCE ET LE BENGAL-OCIDENTAL.....	340
<i>L'esthétique</i>	342
Dialogues autour de l'esthétique.....	343
Les lieux et espaces où le théâtre fait jour.....	344
<i>Les publics</i>	346
L'inclusion du public dans la représentation.....	346
L'individu dans le public.....	348
<i>Thématiques et figures de l'oppression</i>	352
En France comme en Inde.....	352
Racialisation et castéisme.....	353

<i>La continuité après le théâtre</i>	356
Les Forums généraux 89.....	357
L'idéologie du projet.....	358
<i>Développement de la pratique</i>	361
<i>La place dans l'espace public et la société</i>	364
Société politique et espace public oppositionnel.....	365
L'espace public propositionnel.....	367
<i>La spiritualité</i>	372
<i>Le théâtre de l'opprimé, une pédagogie ?</i>	376
L'importance des figures tutélaires pédagogiques.....	376
La tentation pédagogique.....	379
11.3 LE JOKER.....	383
<i>Le rôle ambivalent du joker</i>	384
<i>Le joker : entre l'émancipation et l'explication</i>	388
12 LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ : DE QUELLE FORME SOCIALE EST-IL LE NOM ?...395	
12.1 LES FORMES DE THÉÂTRALISATION DU SOCIAL.....	395
<i>Des caractéristiques du spectacle et de la fête</i>	396
<i>Du jeu</i>	400
<i>Du rituel</i>	403
12.2 IMBRICATION OU ENCHEVÊTREMENT DES FORMES SOCIALES DE THÉÂTRALISATION.....	410
<i>L'enchevêtrement</i>	411
<i>L'imbrication</i>	415
12.3 UNE MATRICE D'ÉMANCIPATION THÉÂTRALISÉE ?.....	419
<i>Une intentionnalité partagée : la mise en commun</i>	420
<i>Un cadre d'émancipation ritualisé ?</i>	423
La conjuration.....	424
La scène comme catalyseur social.....	427
<i>Des relations propres au don cérémoniel</i>	429
<i>Une autre approche de l'individu</i>	432
La prise de parole.....	433
Un espace pour la désubordination et la subjectivisation.....	437
Conclusion de la quatrième partie.....	441
CONCLUSION : MATRICE D'UN ESPACE PUBLIC THÉÂTRALISÉ.....	445
BIBLIOGRAPHIE.....	451
ARTICLES ET OUVRAGES.....	452
AUTRES DOCUMENTS.....	468
<i>Archives</i>	468
<i>Documentaires et films</i>	468
<i>Sites internet</i>	468
ANNEXES.....	I
DIFFÉRENTES TECHNIQUES DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ.....	II
<i>Le théâtre dans la rue</i>	III
Le théâtre invisible.....	III
Le théâtre journal.....	III
<i>Les ateliers de théâtre de l'opprimé</i>	IV
Le théâtre image.....	IV
Flic dans la tête (l'arc en ciel du désir) :.....	IV
<i>Le théâtre forum</i>	V
L'anti-modèle.....	V
Le forum.....	VII
Le théâtre législatif.....	X
LE RÉSEAU FRANÇAIS DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ.....	XII
Liste des compagnies du réseau.....	XIII
ANNEXE SUR LE JANA SANASKRITI.....	XIV
<i>Historique du Jana Sanskriti</i>	XIV
<i>Les branches d'activités du Jana Sanskriti</i>	XIV
<i>Création d'équipe du Jana Sanskriti</i>	XV
<i>Asia Theatre of Oppressed Network</i>	XVI
ANNEXE MÉTHODE.....	XVII
TECHNIQUES D'INVESTIGATION.....	XVII
<i>Les entretiens</i>	XVII
<i>L'observation</i>	XVIII

La vidéo	XX
<i>Le questionnaire</i>	XXII
Autocritique de la démarche	XXII
Liste des questions.....	XXIII
LE DOCUMENTAIRE MUKTADHARA	XXV
<i>Régime idéaltypique des relations interhumaines</i>	XXVII
PROSPECTIVE.....	XXVIII
INDEX	XXXII
INDEX DES FIGURES	XXXII
INDEX DES TABLEAUX	XXXIII
INDEX DES ABRÉVIATIONS.....	XXXIV
TABLE DES MATIÈRES DÉVELOPPÉE	XXXV