

Sylvain BONNEAU
Master 1 Études Théâtrales
2012-2013

Sous la direction de Philippe Tancelin.

Le Théâtre de l'opprimé... Et après ?

Quel devenir pour les participant-e-s à *La Force des Gueux* :
spectacle de théâtre-forum de la compagnie NAJE?

REMERCIEMENTS

Monsieur Philippe Tancelin pour sa disponibilité, son écoute et son soutien.

Madame Marie-Ange Rauch pour ses conseils concernant la transcription des entretiens.

La Compagnie NAJE pour son accueil ainsi que Fabienne pour son aide.

Aux participant-e-s d'avoir accepté de répondre à mes questions.

Adeline Pinon pour m'avoir permis d'assister à sa soutenance et d'utiliser certains de ces entretiens.

Jade, Popeck, Julia, mes petites sœurs et mes parents pour la relecture.

Jojo, pour sa hardtech' qui m'a poussé vers la bibliothèque.

SOMMAIRE

| | |
|---|------------------|
| REMERCIEMENTS..... | <u>2</u> |
| SOMMAIRE..... | <u>3</u> |
| INTRODUCTION..... | <u>5</u> |
| MON RAPPORT AU THÉÂTRE..... | <u>5</u> |
| PRATIQUES DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ..... | <u>6</u> |
| A QUOI SERT LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ ?..... | <u>8</u> |
| LE DEVENIR DES PARTICIPANT-E-S À LA FORCE DES GUEUX..... | <u>10</u> |
| CRITIQUE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ..... | <u>11</u> |
| THÉÂTRE ET PÉDAGOGIE DES OPPRIMÉ-E-S..... | <u>11</u> |
| <i>Boal et Freire : « des pédagogues abrutisseurs » ?</i> | <u>11</u> |
| <i>Éducateur/éduqué et éduqué/éducateur ?</i> | <u>12</u> |
| <i>Le Joker</i> | <u>13</u> |
| <i>Tous spect-acteur ?</i> | <u>13</u> |
| BOAL, BRECHT, ARISTOTE ET LE MYTHE DU CHANT DITHYRAMBIQUE..... | <u>15</u> |
| <i>Le théâtre de l'opprimé : l'ultime réforme ?</i> | <u>17</u> |
| <i>Théâtre et démocratie de l'antiquité grecque : un modèle ?</i> | <u>21</u> |
| ACTUALITÉS DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ..... | <u>23</u> |
| INTENTIONS DE LA COMPAGNIE NAJE..... | <u>23</u> |
| PRÉSENTATION DU PROJET LA FORCE DES GUEUX..... | <u>25</u> |
| ANALYSE DRAMATURGIQUE DE LA FORCE DES GUEUX..... | <u>27</u> |
| <i>Le rapport scène/salle avant le spectacle</i> | <u>27</u> |
| <i>L'exploitation comme cause de la pauvreté</i> | <u>28</u> |
| <i>Les témoignages des gueux</i> | <u>29</u> |
| <i>Le passage des pauvres</i> | <u>30</u> |
| <i>L'assemblée Générale des Gueux</i> | <u>31</u> |
| <i>Les centres sociaux, ennemis ou alliés ?</i> | <u>32</u> |
| <i>La Marche : partage d'une lutte, analyse et participation</i> | <u>32</u> |
| <i>La Citizen : exemple d'un mode d'organisation des gueux</i> | <u>34</u> |
| <i>Le Tableau 3 : l'action contre la banque HSBC</i> | <u>35</u> |
| <i>Un mouvement autonome des pauvres et des précaires</i> | <u>36</u> |
| LES SPECTATEURS DE LA FORCE DES GUEUX : UN PUBLIC AVERTI ?..... | <u>37</u> |
| <i>Composition sociale des spectateurs</i> | <u>37</u> |
| <i>Interventions « intellectuelle » ou « forte »</i> | <u>38</u> |
| <i>Oppression du protagoniste pendant le Forum</i> | <u>41</u> |
| <i>Un monopole des interventions par le public « averti »?</i> | <u>45</u> |
| DE L'INATTENDU ET DU NOMBRE : L'ÉMEUTE DU PUBLIC..... | <u>48</u> |
| <i>Le pouvoir de l'acteur et du joker</i> | <u>48</u> |
| <i>Débordement et reprise en main par le spectacle</i> | <u>50</u> |
| <i>L'insurrection des spect-acteurs</i> | <u>51</u> |
| CRITIQUE DU SPECTACLE-FORUM..... | <u>52</u> |
| <i>Jouer plus souvent les spectacles-forum</i> | <u>53</u> |

LE DEVENIR DES PARTICIPANTS.54

| | |
|--|----|
| PRÉSENTATION DE L'ENQUÊTE..... | 54 |
| <i>Conception du questionnaire.....</i> | 55 |
| <i>Intention de l'interviewer.....</i> | 55 |
| <i>Questionnaire.....</i> | 56 |
| <i>Contacts des participant-e-s.....</i> | 57 |
| <i>Choix de l'entretien directif.....</i> | 57 |
| <i>Collecte des informations sur les participant-e-s et leur contexte avant l'entretien.....</i> | 58 |
| <i>Le problème de la discussion informelle avant l'enregistrement.....</i> | 58 |
| <i>Après l'entretien.....</i> | 59 |
| <i>Fiche chrono-thématique/Retranscriptions.....</i> | 59 |
| <i>Profils et intentions des participants.....</i> | 60 |
| UN DEVENIR COMMUN..... | 62 |
| <i>Les témoignages.....</i> | 62 |
| <i>Écoute et non-jugement.....</i> | 63 |
| <i>Libération de la parole en petit groupe et au delà.....</i> | 63 |
| <i>Besoin de temps avant de pouvoir parler.....</i> | 64 |
| <i>Sympathie dans la souffrance et dépassement de la peur.....</i> | 65 |
| <i>Vaincre les peurs, oser.....</i> | 66 |
| LUTTER C'EST DEVENIR : ÉCHAPPER AU CORPS SOCIAL..... | 70 |
| <i>Le théâtre : outil de résistance au quotidien.....</i> | 70 |
| <i>L'expulsion du C.A.D.A de F. : la joie de la lutte.....</i> | 71 |
| <i>J. et sa Patronne : La révolte de la femme de ménage.....</i> | 73 |
| <i>Le balai vole, en même temps que le rôle social.....</i> | 74 |
| <i>Égalité des intelligences : moi aussi je suis capable.....</i> | 74 |
| <i>Amélioration des conditions de travail.....</i> | 76 |
| <i>Actions individuelles, manque de collectif : A la recherche d'allié-e-s.....</i> | 76 |
| <i>Entraînée à oser faire de l'agit-prop' spontanée.....</i> | 78 |
| N.A.J.E UNE COMMUNAUTÉ SOLIDAIRE TEMPORAIRE..... | 79 |
| <i>Un cocon, un refuge.....</i> | 79 |
| <i>Rompre l'isolement.....</i> | 80 |
| <i>Un réseau d'entraide.....</i> | 82 |
| AIDE À LA MILITANCE ET/OU PACIFICATION SOCIALE ET ENCADREMENT ?..... | 83 |
| <i>Pacification sociale, encadrement et normalisation.....</i> | 84 |

CONCLUSION.....91

BIBLIOGRAPHIE.....93

| | |
|---------------------|----|
| OUVRAGES..... | 93 |
| VIDÉOS..... | 95 |
| SITES INTERNET..... | 96 |

INTRODUCTION

« *C'est après le théâtre que notre travail commence* »¹

Pourquoi j'écris ce mémoire ? D'où je parle ? Est-ce un simple travail universitaire ? Avec un sujet d'étude ? Répond-il à une nécessité personnelle ?

Ces questions, certain-e-s des participant-e-s que j'ai interviewé me les ont posées et je ne leur ai répondu qu'en surface... Maintenant, c'est à mon tour de répondre au questionnaire².

MON RAPPORT AU THÉÂTRE

En 2007, j'ai suivi par hasard un stage³ de deux jours de théâtre de l'opprimé⁴ avec le T'OP⁵ de Lille. C'était ma première véritable expérience de théâtre – hormis un rôle de perroquet en colonie de vacances quand j'avais sept ans –.

Lors de ce stage, nous⁶ avons construit une saynète de théâtre-forum⁷ en utilisant des techniques de théâtre-image⁸. Divisés en petits groupes, nous avons commencé par des jeux corporels pour apprendre à se connaître. Puis, à tour de rôle, chacun avait sculpté le corps des autres participants, construisant ainsi l'image d'une situation d'oppression sur laquelle il souhaitait travailler. Ensuite, nous jouions avec chacune des images en les animant à l'aide de différentes techniques. Enfin, l'image, qui nous parlait à tous le plus, avait été choisie – une relation autoritaire professeur/élèves – pour monter notre saynète de théâtre-forum.

¹ **SANJOY GANGULY**, fondateur du plus grand mouvement de théâtre de l'opprimé au monde, le « Jana Sanskriti », cité par **BOAL**, Julian, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France » dans *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)* sous la direction de **BIET**, Christian et **NEVEUX**, Olivier, L'entretemps Édition, 2007, UPX Nanterre, p.226.

² Voir le questionnaire posé aux participant-e-s du spectacle *La Force des Gueux* p.56

³ Ce stage a eu lieu pendant un « séminaire » du conseil régional des jeunes de Picardie, institution pastiche de démocratie pseudo-participative, auquel j'avais été « élu ».

⁴ Le théâtre de l'opprimé est un ensemble de jeux et de techniques théâtrales développés par Augusto Boal dans les années 1970 en Amérique du Sud. S'inspirant de la *Pédagogie des opprimés* de Paolo Freire, Boal entend libérer le spectateur de sa condition « passive » en lui rendant les outils de production théâtraux.

⁵ Compagnie de théâtre de l'opprimé fondé en 1984 en région Nord/Picardie, par Jean-François Martel.

⁶ Le « nous » correspond aux participant-e-s de stage (les élu-e-s du conseil régional des jeunes) divisé en deux groupes de travail.

⁷ Le théâtre-forum est une des techniques du théâtre de l'opprimé. Le théâtre-forum n'impose pas de solution : il expose des situations d'oppressions, tirées la plupart du temps d'histoires vécues ; les amènent à leur point de crise, puis propose au spectateur d'intervenir, sur certaines séquences de la pièce qui seront rejouées, pour remplacer un des protagonistes et transformer, en improvisant avec les acteurs, l'œuvre théâtrale.

⁸ Cette technique du théâtre de l'opprimé consiste à créer des statues avec les corps immobilisés et sculptés des autres personnes du groupe pour créer une image personnelle de sa propre oppression.

J'avais été surpris par la facilité avec laquelle un novice tel que moi, avait réussi à improviser un rôle de professeur autoritaire, que ce soit pendant la première représentation de la saynète ou durant les passages rejoués lors du Forum⁹. Les jeux et techniques du théâtre de l'opprimé m'avaient permis d'exprimer en deux jours, avec un groupe, une théâtralité dont je ne pensais pas être porteur. Mieux, le sentiment de libération et de jouissance ressenti pendant l'interprétation du professeur/oppresseur m'avait donné envie de renouveler cette expérience.

Quelques mois plus tard, également pour d'autres raisons, j'arrêtais définitivement mes études d'informatique et je m'inscrivais en première année d'arts du spectacle à l'université d'Amiens.

En août 2009, j'ai rencontré E.¹⁰, participante de longue date au sein de la compagnie NAJE¹¹ au Camp Action Climat à Notre-Dame des Landes. Lors du retour vers Paris et d'une halte improvisée chez elle, nous avons pu discuter militantisme et théâtre de l'opprimé.

PRATIQUES DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ.

Je n'avais qu'une légère connaissance du théâtre de l'opprimé lors de la rencontre avec E.. Ayant participé à une séance de l'atelier de théâtre-forum du CROUS d'Amiens animé par l'association Roue Libre, je les avais invité au Collectif Amiénois des Sans Papiers, au sein duquel je militais. Nous avons monté une saynète de théâtre de l'opprimé de forme « Briser l'oppression » autour d'un interrogatoire d'un sans-papiers en garde à vue dans un commissariat.

Deux récits s'entrecroisaient : celui d'un sans-papier victime d'insultes racistes de la part de policiers lors d'une audition et celui d'un interrogatoire « musclé » pour déterminer la nationalité de l'étranger. Le premier a répondu aux policiers, en leur donnant un cours d'histoire sur la colonisation, le second a subi l'interrogatoire avant de se retrouver quinze jours en centre de rétention administrative.

Nous avons improvisé ces deux scènes ; les deux sans-papiers, ayant vécu ces situations, jouaient alternativement les rôles de policiers et de sans-papiers. C'est le principe de la forme « briser l'oppression » : *« On essaie de l'opprimer une fois encore, mais pour que la fois prochaine, il réagisse »*¹². La personne qui a subi l'oppression,

⁹ Moment du spectacle de théâtre-forum où les spectateurs peuvent monter sur scène pour modifier la fable, en remplaçant un des acteurs et en improvisant avec les autres. On dit aussi « Faire Forum ».

¹⁰ Les noms des participant-e-s interviewé ont été anonymisé par des lettres de l'alphabet.

¹¹ Compagnie de théâtre de l'opprimé : N'Abandonnons Jamais l'Espoir créée par Fabienne Brugel et Jean-Paul Ramat en 1997. voir ci-dessous « Intentions de la compagnie NAJE », p.22

¹² **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.189 .

commence par la jouer comme elle l'a ressentie, puis la rejoue en essayant de rompre avec ce qu'elle ressent : elle tente de « briser l'oppression ». Enfin, elle l'interprète une dernière fois en tenant le rôle de l'opresseur. Nous avons pu remarquer que le premier acteur est entré dans le rôle du policier de manière remarquable et que le second, semblait revivre douloureusement à nouveau l'interrogatoire sans réussir à se couper de l'oppression. Nous avons alors dû interrompre la séance.

Par la suite, nous n'étions pas parvenus à maintenir ces ateliers par manque de salle et d'organisation.

Durant les grèves étudiantes de 2009, dans le cadre de ce que nous appelions l'*Université Populaire d'Amiens*, j'ai invité de nouveau l'association *Roue Libre* à présenter une saynète de théâtre-forum sur le gaspillage alimentaire du restaurant universitaire et l'impossibilité de récupérer la nourriture. L'idée était de présenter l'outil du théâtre de l'opprimé à la « communauté universitaire » pour le pratiquer ensuite sur des thématiques propres aux situations que nous vivions à l'université.

Lors de la représentation, la troupe joua dans le hall de la faculté des sciences devant un public clairsemé et dans des conditions très difficiles : une acoustique médiocre, des individus non intéressés par le spectacle et discutant en différents endroits du hall. Le Forum n'avait, de ce fait, pas été très intéressant. Quelques contacts avaient été pris, la grève s'était terminée et avec elle, l'espoir de former un groupe de théâtre de l'opprimé universitaire.

Ces deux tentatives inachevées m'ont poussé à approfondir mes connaissances sur le théâtre de l'opprimé et m'ont persuadé que pour pouvoir pratiquer le théâtre de l'opprimé il fallait dans un premier temps constituer un groupe animé d'une volonté commune et, dans un second temps, disposer d'un lieu adéquat afin de s'organiser.

La rencontre avec E. me faisait découvrir une compagnie de théâtre professionnelle : NAJE, acronyme de « Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir », forte d'une expérience d'une dizaine d'années dans la pratique du théâtre de l'opprimé auprès de divers groupes.

A QUOI SERT LE THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ ?

En novembre 2010, le temps universitaire s'est suspendu pour moi pendant le mouvement des retraites. Sur les piquets de grève devant l'incinérateur de Saint-Ouen, je fais rire les agents communaux des cantines et des centres de loisirs en leur annonçant que je suis en Master études théâtrales à St-Denis. L'une d'entre elles suggère qu'on fasse du théâtre sur le piquet le lendemain mais, comme d'habitude, le mouvement prendra fin. À quoi peut bien servir le théâtre pendant une grève ?

*« S'il a participé à une action invisible sur la grève, s'il a joué une scène « brisons l'oppression » à partir de la grève, s'il a participé à un théâtre-forum sur la grève, après ces étapes vient l'ultime : la grève. Pas le théâtre ».*¹³

Une fois la grève finie, je me suis mis au mémoire. J'ai recontacté E., puis Fabienne Brugel, cofondatrice de la Compagnie NAJE. Ma problématique de l'époque était « *En quoi le théâtre-forum permet-il à un groupe de se préparer à l'action réelle ?* ».

La compagnie NAJE répétait son spectacle de théâtre-forum *La Force des Gueux*. J'ai donc été en situation d'observation-participante pendant trois séances : le samedi 27 novembre 2010, le vendredi 3 décembre 2010 et le samedi 4 décembre 2010. Celles-ci se sont tenues à Aubervilliers dans un espace nommé *La Fabrique de Mouvements* un établissement géré par l'association *Sos insertion et alternatives*, « *qui accueille des adolescents placés par le juge pour enfant ou par l'Aide Sociale à l'Enfance (ASE) et qui propose des activités centrées sur le monde du spectacle vivant* »¹⁴.

Je participais aux jeux théâtraux, aux entraînements au forum, j'assistais aux réunions de préparation des répétitions avec le groupe d'encadrants et aux bilans avec tout le groupe, j'étais spectateur des répétitions sans y participer. J'ai pu profiter des différents temps de pause et de repas, pour faire connaissance et discuter avec différents participant-e-s. J'ai pris des notes sur un carnet pendant toute cette période.

Le 9 décembre 2010, j'ai enregistré un entretien non directif avec L., un des participants au projet. J'ai également assisté à la première représentation du spectacle le 15 Janvier 2011 au Théâtre de Chelles (78) et au bilan avec l'ensemble des participants, le lendemain (16 Janvier 2011). J'ai ensuite suivi deux week-ends de stages de formation

¹³ **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.192.

¹⁴ **PINON**, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)*, Mémoire de Master 1 Étude théâtrale, sous la direction de **URRUTIAGUER**, Daniel, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011, p.6

au théâtre-image organisés par la compagnie NAJE les 21, 22 et 23 janvier 2011 et les 4, 5 et 6 février 2011, où j'ai retrouvé quelques un-e-s des participant-e-s à *La Force des Gueux*.

Par la suite, j'ai expérimenté cette technique en animant un atelier de théâtre-image sur la répression le 12 février 2011, avec des étudiants de toutes nationalités participants aux rencontres internationales des luttes universitaires contre l'austérité qui ont eu lieu à Paris 8. J'ai rédigé juste après l'événement, un compte-rendu par mail à la compagnie NAJE et aux autres stagiaires, le but des stages étant d'utiliser la technique du théâtre-image pour intervenir dans l'espace public ou pour mener une investigation sur un sujet avec un groupe.

Mes motivations étaient d'utiliser la technique du théâtre-image pour échanger des techniques et des expériences collectives face à la répression policière pendant les manifestations, mais aussi de m'exercer à la pratique de cette méthode et de la faire découvrir à d'autres militant-e-s. J'avais eu un début de réponse à ma problématique en ce qui concerne le théâtre-images. Cet atelier nous a permis de penser en acte en confrontant nos images de répression puis en les commentant, en partageant les récits personnels que faisaient surgir ces images. Ainsi, une étudiante italienne déclarant que la police ne chargeait que les manifestant-e-s "violents", s'est vue contredite par une étudiante anglaise, apportant en image l'exemple d'une manifestation londonienne où des manifestant-e-s "pacifiques" avaient été chargé-e-s et frappé-e-s par la police. S'en est suivi le partage de technique permettant de résister collectivement à ce type de situation. La pratique du théâtre-Images avait permis à un groupe d'étudiants en lutte de se préparer à l'action réelle : une confrontation avec la police.

LE DEVENIR DES PARTICIPANT-E-S À LA *FORCE DES GUEUX*

Quand est-il pour les participant-e-s¹⁵ au projet *La Force des Gueux*, qui font partie d'un groupe moins homogène socialement, pas forcément en lutte, ou alors différemment, et qui pratique le théâtre de l'opprimé avec une compagnie professionnelle subventionnée, dans le but de produire un spectacle public de théâtre-forum devant 700 personnes ? Certain-e-s participent depuis dix ans aux spectacles nationaux de la compagnie, alors que pour d'autres *La Force des Gueux* est leur première expérience de théâtre. Mais que deviennent-elles/ils après les formations et les répétitions, une fois qu'elles/ils se retrouvent isolé-e-s dans leurs quartiers, leurs banlieues, leurs petites villes de provinces ? Est-ce que la pratique du théâtre de l'opprimé transforme leur situation ? Quels obstacles rencontrent-ils/elles à cette transformation ? Est-ce qu'une situation d'oppression jouée en forum leur permet de réagir différemment lorsqu'elles/ils sont au contact d'une situation similaire dans leur quotidien ? Quel est leur rapport au théâtre ? Pourquoi ont-elles/ils participé à ce projet ? Quelles limites observent-ils/elles dans l'action de NAJE ? Conserveront-ils/elles des liens entre eux ?

Pour répondre à ces questions j'ai mené, de janvier à mai 2012, onze entretiens directifs avec des participant-e-s au projet *La Force des Gueux* ne faisant pas partie de l'équipe d'encadrement. Je me suis appuyé sur un questionnaire de quinze questions. Les résultats de cette enquête, sa méthode et ses conclusions seront présentés dans une seconde partie.

Avant tout il m'a semblé important de revenir sur la base théorique du théâtre de l'opprimé mythifié par Augusto Boal et son « présupposé démocratique » qui permettrait à *n'importe qui* de devenir librement acteur ou spect-acteur. Après avoir fait l'analyse dramaturgique et sociopolitique du spectacle-forum *La Force des Gueux* joué le 11 janvier 2011 au Théâtre de Chelles, j'exposerais les contradictions avec le présupposé de Boal qui surgissent pendant cette représentation et son Forum, liées tant à la composition sociologique du public qu'à la forme spectaculaire du théâtre-forum.

¹⁵ La féminisation du terme me semble indispensable, étant donné qu'il y a 9 femmes sur les 12 participant-e-s que j'ai interrogé, certaines étant militantes des droits des femmes.

CRITIQUE DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ

THÉÂTRE ET PÉDAGOGIE DES OPPRIMÉ-E-S

« On apprend beaucoup de chose en faisant du théâtre [...] ça m'a fait ouvrir un peu plus les yeux. On a déjà les yeux ouverts, mais je pense qu'on ne les a jamais assez »¹⁶

Boal et Freire : « des pédagogues abrutisseurs » ?

«Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs : celle du gouffre qui sépare deux positions. Même si le dramaturge ou le metteur en scène ne savent pas ce qu'ils veulent que le spectateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit faire une chose, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité.»¹⁷

Le Théâtre de l'opprimé est un ensemble de jeux et de techniques théâtrales développées par Augusto Boal dans les années 1970 en Amérique du Sud. Pour Boal, l'opprimé-e « c'est celui ou celle qui tente une action libératrice et qui échoue »¹⁸. Transposant les thèses de la *Pédagogie des opprimés* de Paolo Freire au théâtre, Boal entend libérer «le spectateur de sa condition d'être passif, réceptif, dépositaire», en lui rendant les outils de production théâtrale pour l'aider «à se transformer en protagoniste d'une action dramatique, en sujet, en créateur, en transformateur»¹⁹. En effet, Freire refuse la conception «bancaire» de l'éducation, celle du maître qui dépose son savoir dans l'esprit de l'ignorant : « Personne n'éduque autrui, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble, par l'intermédiaire du monde »²⁰. Ce que reprend Boal en déclarant que le théâtre de l'opprimé est « pédagogique dans le sens d'apprentissage collectif »²¹.

Mais est-ce que la relation du maître et de l'ignorant est exactement transposable à celle de l'acteur et du spectateur ? Ce qui se passe au théâtre n'est pas réductible à une relation pédagogique. Le spectateur, en regardant, construit déjà sa propre dramaturgie simultanée qui ne sera jamais celle que le metteur en scène et l'acteur tentent de lui imposer. « [...] les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou

¹⁶ K., participante au projet *La Force des Gueux*, entretien du 23/02/2012 à 47min07.

¹⁷ RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Mayenne: La Fabrique, 2008, p.18.

¹⁸ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.294.

¹⁹ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.25.

²⁰ FREIRE, Paolo, *La pédagogie des opprimés*, Paris :La Découverte, 2001, p. ?.

²¹ BOAL, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris: La Découverte, 2002, p.13.

dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performeurs».²² En assistant à un spectacle, le spectateur agit déjà, même s'il n'est pas « protagoniste de l'action dramatique »²³.

Une certaine analyse marxiste, en radicalisant et en simplifiant l'opposition opprimé/opresseur ou spectateur/acteur, occulte le potentiel d'action et de création, parfois inhibé, mais déjà présent chez l'opprimé/spectateur, en ayant tendance à enfermer l'opprimé et le spectateur dans une condition d'aliéné. C'est en cela que Freire justifie la nécessité de l'existence d'un "bon" leader ou d'un animateur qui viendrait "conscientiser" les masses opprimées qui, ainsi guidées, passeraient d'une conscience de dominé – que Freire décrit comme une conscience magique – à une conscience naïve pour atteindre l'ultime stade du vrai savoir marxiste du Maître : la conscience critique qui serait la seule à dispenser une « vraie » analyse de la réalité et de ses contradictions. Freire lui-même, mettra plus tard en garde ces lecteurs contre « les connotations idéalistes et psychologisantes »²⁴ de son ouvrage.

Éducateur/éduqué et éduqué/éducateur ?

« La tâche de l'éducateur dialogique, travaillant en équipe pluridisciplinaire sur un univers thématique, consiste à redonner aux hommes ce qu'ils ont reçu d'eux de manière parcellaire ou fragmentée, et ceci sous une forme organisée et problématique ».²⁵

Avec la méthode d'alphabétisation de Paulo Freire, un animateur identifie des thèmes générateurs à partir d'entretiens effectués avec les opprimé-e-s, pour adapter la pédagogie aux problèmes sociaux-politiques de ces dernier-e-s. Même si cette pédagogie se veut « dialogique », elle reste dans le cadre d'une « éducation [qui] doit répondre aux questions que se posent les « éduqués » »²⁶. C'est l'animateur qui va élaborer l'outil pédagogique et analyser les "progrès" réalisés par son groupe ; bien qu'il n'en aura pas déterminé le contenu, c'est lui qui conçoit la méthode et qui oriente la relation pédagogique vers une forme de conscientisation identique à la sienne. Certes

²² RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Mayenne: La Fabrique, 2008, p.19.

²³ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.276.

²⁴ FREIRE, Paulo cité par HUMBERT, Collette, *La pensée et le cheminement Paulo Freire*, Les cahiers de la conscientisation - numéro 2, Québec : Collectif québécois d'édition populaire, 1994, p.6.

²⁵ FREIRE, Paulo cité par HUMBERT, Collette, *La pensée et le cheminement Paulo Freire*, Les cahiers de la conscientisation - numéro 2, Québec : Collectif québécois d'édition populaire, 1994, p.9.

²⁶ HUMBERT, Collette, *La Pensée et le cheminement Paulo Freire*, Les cahiers de la conscientisation - numéro 2, Québec : Collectif québécois d'édition populaire, 1994, p.2.

l'animateur apprend aussi, aux contacts des opprimé-e-s, mais ce savoir est mis uniquement au service de la méthode qu'il propose.

Finalement l'animateur propose une méthode d'alphabétisation et de libération aux opprimé-e-s qui doivent y participer sans pouvoir en changer la direction, ou tout du moins, pas avant d'avoir atteint le rang de militant-e doué-e d'une conscience critique et de pouvoir être animateur ou animatrice à leur tour.

Ce rôle d'animateur, *d'éducateur dialogique*, se rapproche de ceux du joker et de l'acteur dans les techniques du théâtre de l'opprimé.

Le Joker

Le Joker est une personne qui intervient au début du spectacle pour présenter les principes et les règles du théâtre-forum : la pièce va être jouée une première fois puis des extraits du spectacle seront rejoués une deuxième fois. Les spectateurs pourront alors interrompre le spectacle en criant « stop ! » pour ensuite monter sur scène et tenter de transformer la fable en remplaçant un des protagonistes et en jouant avec les autres acteurs. Le Joker se situe à la limite entre la scène et la salle. Il permet de faire le lien entre les spectateurs et les acteurs. Il soutient les spectateurs dans leurs interventions, tempore les impatiences, reformule les propositions en donnant des informations contextuelles qu'il soumet au débat théâtral. Conformément à l'éthique du théâtre de l'opprimé, « *Il doit éviter tout geste qui puisse manipuler ou influencer le spectateur* »²⁷. Il doit évaluer avec le public si le spectateur-protagoniste a réussi à briser l'oppression ou pas. Si c'est le cas, il peut demander au public s'il souhaite désormais remplacer un des oppresseurs. Si le Joker considère qu'une action est « magique » il peut l'interrompre pour demander au public s'il pense qu'elle est possible ou non. « *Lorsque le public crie que telle solution n'est pas magique, que cette solution est possible, ce cri est le début d'une démarche auto-active de la part du spectateur, stimulé pour une action réelle* »²⁸

Tous spect-acteur ?

Selon Boal, Le théâtre-forum, en donnant la possibilité au spectateur de devenir protagoniste, abolirait la séparation entre spectateur et acteur.

« *Tous les spectateurs savent qu'ils peuvent arrêter le spectacle quand ils le désirent[...]*
Pour ne rien dire, le spectateur doit se décider à ne rien dire : c'est donc déjà agir. »²⁹

²⁷ **BOAL**, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.264.

²⁸ Ibid., p.266.

²⁹ Ibid., p.278.

Boal effectue une confusion entre le jeu de l'acteur et les actions diverses des spectateurs agissant. Le spectateur sur son siège qui crie, participe au spectacle mais n'a pas le même pouvoir de transformation dramaturgique que l'acteur sur scène. Il s'agit plus pour les participants d'un devenir spect-acteur, d'une lutte à chaque spectacle pour déborder l'acteur, que d'un acquis pré-établi du théâtre-forum.

Le théâtre-forum ne présuppose pas l'égalité des capacités d'expressions artistiques et politiques entre le spectateur et l'acteur puisque « *L'acteur qui a été remplacé ne se retire pas tout de suite du jeu : il reste comme une sorte d'égo-auxiliaire, afin d'encourager le spectateur et de le corriger si éventuellement il se trompe.* »³⁰

Il n'a donc pas la même liberté de jeu que l'acteur professionnel : il doit respecter le personnage créé par le modèle du théâtre-forum. Il doit se soumettre à l'éducation esthétique et politique de l'acteur, avant de pouvoir devenir lui-même acteur. Une libération sous contrôle et sous assistance est-elle une libération ?

Une hiérarchie persiste entre l'acteur celui qui **sait** jouer et le spectateur, celui qui va **apprendre** à jouer.

Nous sommes dans autre chose que la notion de spect-acteur, définie dans les années 1970 par Geneviève Clancy et Philippe Tancelin comme une « *mise en synergie des acteurs et des spectateurs* » dans un « *théâtre du devenir, théâtre de l'événement* »³¹

Un théâtre où « *Tout est ainsi en devenir : le verbe, l'acteur, la représentation, le spectateur.* »³²

³⁰ **BOAL**, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.59

³¹ **CLANCY**, Geneviève et **TANCELIN** Philippe «Revisite du théâtre « militant » Pour une conscience « émeutière » » dans *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)* sous la direction de **BIET**, Christian et **NEVEUX**, Olivier, L'entretemps Édition : 2007, UPX Nanterre, p.169

³² Ibid, p.170

BOAL, BRECHT, ARISTOTE ET LE MYTHE DU CHANT DITHYRAMBIQUE.

Boal inscrit son projet dans la continuité de Brecht, en reprenant une partie de sa critique de la *Poétique* d'Aristote. Augusto Boal radicalise la critique de la *catharsis* de Brecht en dénonçant le *système tragique coercitif d'Aristote*³³ : il produirait une poétique oppressive qui « impose ses valeurs aux spectateurs. Eux délèguent leurs pouvoirs aux personnages pour qu'ils agissent et pensent à leur place »³⁴. Contrairement à Brecht, il ne rejette pas l'identification du spectateur avec l'acteur, simplement celle-ci ne se fera plus par empathie mais par sympathie.

« Dans un spectacle traditionnel [de type « poétique » d'Aristote], spectateurs et personnages sont dans une relation de nature **empathique :em, dedans** ; pathos, émotion. L'émotion des personnages nous pénètre, le monde moral du spectacle nous pénètre, le monde moral du spectacle, par l'osmose, nous envahit ; nous sommes conduits par des personnages et des actions que nous ne dominons pas. »³⁵

Il rejoint en ce sens Brecht et le caractère hypnotique du théâtre traditionnel :

« Pour une telle entreprise, nous ne pourrions guère laisser le théâtre dans l'état où nous le trouvons. Entrons dans l'une de ces salles et observons l'effet produit sur les spectateurs.[...] Ils ont bien les yeux ouverts, mais ils fixent les choses d'un œil hagard plutôt qu'ils ne les regardent, et ils ont plutôt l'air de bêtes dressant l'oreille que de gens qui écoutent. Ils sont sous le charme,[...] Regarder et écouter sont des activités, parfois plaisantes, mais ces gens-là semblent avoir été déchargés de toute forme d'activité, on dispose d'eux »³⁶

Alors qu'avec ce que Boal appelle la « *Poétique de l'opprimé* », « où les opprimés créent les images de leurs propres oppressions, cette relation se transforme en **sympathie : sym, avec**. Nous ne sommes plus conduits, nous conduisons. L'émotion d'autrui ne m'envahit plus : je projette la mienne. Je suis le sujet de l'action. Si ce n'est pas moi c'est quelqu'un comme moi qui fait l'action : nous sommes sujets. [...] L'opprimé-artiste produit son monde à travers l'art. Il crée des images à partir de ses oppressions

³³ **BOAL**, Augusto, « Le système tragique coercitif d'Aristote » dans *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, pp.79-122.

³⁴ **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.48.

³⁵ **BOAL**, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris : La Découverte, 2002, p.49.

³⁶ **BRECHT**, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » dans *Écrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2000, p.363.

*réelles. Ce monde d'images contient, esthétiquement transformées, les mêmes oppressions qui existent dans le monde qui les a provoquées. »*³⁷

Le spectateur opprimé est déjà avec l'acteur opprimé sur scène parce qu'il s'identifie à l'opprimé, soit par analogie, soit par identification totale. « *L'oppression qu'il subit doit être la nôtre, identique ou analogique* »³⁸ et non pas dans le spectacle, submergée par la pitié ou la crainte. C'est cette relation d'identification *sympathique* qui va permettre l'intervention du *spect-acteur* sur la scène au moment du Forum. C'est aussi ce qui fait que le Théâtre de l'opprimé n'est pas une forme de « *théâtre politique œcuménique* »³⁹ mais qu'il s'adresse aux opprimé-e-s et à leurs allié-e-s en vue de répéter la révolution : un « *théâtre populaire de classe* »⁴⁰.

*« Brecht a dit que le théâtre doit être mis au service de la révolution ! Il n'est pas au service : il est partie intégrante de la révolution, il est la préparation de la révolution, il est son étude, son analyse, la répétition générale de la révolution »*⁴¹

Boal prétend ainsi dépasser Brecht et sa poétique qui serait une expérience «*révélatrice au niveau de la conscience mais pas globalement au niveau de l'action* », car « *le spectateur ne délègue pas ses pouvoirs pour qu'on pense à sa place, même s'il continue à les déléguer pour qu'on joue à sa place* ». ⁴²

Ainsi, « *La poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération : le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place. Il se libère, agit et pense pour lui-même. Le théâtre est action.* »⁴³

³⁷ **BOAL**, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris : La Découverte, 2002, p.50.

³⁸ **BOAL**, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris : La Découverte, 2002, p.51.

³⁹ **HAMIDI-KIM** Bérénice dans *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse. Université lyon 2-lumière : École doctorale 3LA. 2007,p.42.

⁴⁰ **HAMIDI-KIM** Bérénice dans *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse. Université lyon 2-lumière : École doctorale 3LA. 2007,p.243.

⁴¹ **BOAL**, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.26.

⁴² **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.48.

⁴³ **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.48.

Le théâtre de l'opprimé : l'ultime réforme ?

« Jean-Paul⁴⁴ me disait une fois, en lisant le livre qu'Augusto⁴⁵ a écrit, qu'il racontait ces histoires différemment que comme il les a écrites. Donc à un moment donné ça devient du mythe - l'invention de comment s'écrit le théâtre-forum. Virgilio, on n'est pas sûr... C'est comme Jésus-Christ on n'est pas sûr ! »⁴⁶

D'après Marie-France Dufлот, membre de la compagnie NAJE, Augusto Boal se base sur plusieurs récits d'anecdotes vécues avec sa troupe de théâtre, *Teatro Arena*, qui lui servent à illustrer les principes et l'éthique du Théâtre de l'Opprimé.

Nous considérons, qu'au fil du temps, ces récits prennent une tournure mythique qui auto-valorise la démarche du théâtre de l'opprimé, en l'ancrant dans une idée de progrès linéaire vers un théâtre réformé qui permettrait, au final, la libération des spectateurs opprimés.

En abrégant nous pourrions écrire ce mythe : Au commencement, le *Teatro Arena* était un théâtre avant-gardiste et manipulateur où les acteurs, fusils au poing, exhortent en chantant les spectateurs paysans à verser leur sang pour récupérer leur terres, sans pour autant que les propagandistes risquent leur peau dans l'attaque de réappropriation proposée par le leader paysan Virgilio. Puis, pour ne plus se poser en détenteur « d'un art pour dire la vérité, pour donner des conseils »⁴⁷, on passerait à la dramaturgie simultanée⁴⁸. Enfin, une grosse dame spectatrice forte comme un *sumo*⁴⁹ sortirait de sa condition, pour s'exprimer en acte sur scène en prenant violemment le pouvoir sur l'acteur, ce qui aboutirait à l'ultime réforme : le théâtre-forum.

⁴⁴ Jean-Paul Ramat, co-fondateur de la compagnie NAJE , cf p.20

⁴⁵ Boal.

⁴⁶ Entretien avec Marie-France Dufлот du 03/12/2010, « Annexes Entretiens », p31 dans PINON, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)*, Mémoire de Master 1 Étude théâtrale, sous la direction de URRUTIAGUER, Daniel, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011.

⁴⁷ BOAL, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris : La Découverte, 2002, p.6.

⁴⁸ « 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. A ce moment, nous arrêtons la pièce et demandons 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 », BOAL, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris : La Découverte, 2002,, p.9.

⁴⁹ BOAL, Augusto, Enregistrement à St-etienne-les-orgues du 17/07/2005 à 34min57s.

<http://lpl-aix.fr/~belbernard/misc/sons/boal/VOICE002.MP3>

« Ce n'est pas grave c'est la mythologie qui explique »⁵⁰

C'est la même impression qui s'installe en lisant le premier livre de Boal : *Le Théâtre de l'opprimé*, la même illusion d'une linéarité : d'abord la poétique d'Aristote, où « l'action dramatique remplace l'action réelle », un bref passage par Machiavel et Ionesco pour parler de Théâtre Féodal et Bourgeois, puis la poétique de Brecht où « l'action dramatique éclaire l'action réelle », et enfin la poétique de l'opprimé, où le « théâtre est action ».

Nous sommes contre cette idée progressiste de l'Histoire, d'un « progrès de la raison », héritée du paradigme marxiste, qui n'aide pas à l'analyse critique des techniques du Théâtre de l'Opprimé présenté comme une forme aboutie et définitive de théâtre *enfin* émancipateur, malgré toutes les mises en garde que peut faire Boal dans ses livres suivants, notamment qu' « Il est impossible et malsain d'adapter les personnes aux techniques »⁵¹.

En effet, selon Emmanuel Regnault et Yves Sintomer « [La théorie critique actuelle héritier de J. Habermas et d'A. Honneth] rompt également avec l'orthodoxie marxiste, en ce qu'elle abandonne [...] l'espoir, caractéristique des Lumières, d'un progrès de la raison qui se répercuterait naturellement dans l'histoire et se conçoit au contraire comme un instrument devant contribuer activement à cette rationalisation. Cette rupture s'explique par la prise en compte des « événements de l'histoire qui semblaient infirmer le postulat d'une marche révolutionnaire vers l'émancipation »⁵²

Finalement, si le but des techniques du théâtre de l'opprimé est de « libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde »⁵³, pourquoi Boal présente-t-il à son tour l'image *achevée* du théâtre qui va *enfin* permettre la libération du spectateur ?

⁵⁰ Entretien avec Marie-France Dufлот du 03/12/2010, « Annexes Entretiens », p31 dans **PINON**, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)*, Mémoire de Master 1 Étude théâtrale, sous la direction de **URRUTIAGUER**, Daniel, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011.

⁵¹ **BOAL**, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris : La Découverte, 2002, p.235.

⁵² **REGNAULT** Emmanuel et **SINTOMER** Yves, *Où en est la théorie critique aujourd'hui ?*, Paris : La Découverte, 2003 cité par **HAMIDI-KIM** Bérénice dans *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse. Université Lyon 2-lumière : École doctorale 3LA. 2007, p.607.

⁵³ **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.47.

Augusto Boal pousse cette démarche d'auto-valorisation de son théâtre de l'opprimé en prétendant retourner aux origines du théâtre, qui serait le « chant dithyrambique ».

« A l'origine, le théâtre était chant dithyrambique : le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête. »⁵⁴.

Il évoque ainsi un cycle, une révolution. Le théâtre de l'opprimé ce serait la libération ! Ce serait tendre à nouveau vers ce qu'était le théâtre à l'origine : le vrai théâtre libre d'Avant. Avant Aristote. Avant les « divisions » de « l'aristocratie »

Le « théâtre » c'était le peuple libre chantant à l'air libre : le peuple était le créateur et destinataire du spectacle théâtral, qui pouvait donc s'appeler chant dithyrambique. C'était une fête à laquelle tous pouvaient participer librement. L'aristocratie arriva et établit des divisions [...]»⁵⁵

Mais ce théâtre libre d'avant a-t-il jamais existé ? A quoi sert ce mythe ?

Boal fait remonter le « théâtre » au chant dithyrambique, comme Aristote dans *La Poétique* fait remonter la tragédie aux poèmes dithyrambiques :

« Étant donc à l'origine née de l'improvisation (la tragédie elle-même, tout comme la comédie ; la première remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe, la seconde à ceux qui conduisaient les chants phalliques aujourd'hui encore en honneur dans bien des cités) »⁵⁶

Selon Michel Magnien, traducteur de *La Poétique*, le dithyrambe est un :

« poème lyrique aux origines obscures (IX siècle ?; en Thrace ou en Phrygie?), composé en l'honneur de Dionysos, exécuté par un chœur circulaire, sur un air très enlevé. La langue en était riche, encombrée de néologismes et de mots composés. Il était composé de strophes, prononcées par un soliste (voir chap.4, 1449a 11) dit « coryphée » (1461b 32), et de refrains repris par le chœur. On estime souvent que la tragédie – qui mêle de même interventions des acteurs et chants du chœur – est issue du dithyrambe (voir chap.4 ibid). »⁵⁷

⁵⁴ **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p11.

⁵⁵ **BOAL**, Augusto, « Avant-propos » dans *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.7.

⁵⁶ **ARISTOTE**, *Poétique*, Paris : Librairie Générale Française, 1990, IV, 1449a, 10-14.

⁵⁷ **MAGNIEN**, Michel, « Notes du chapitre 1 », pp. 151-152 dans **ARISTOTE**, *Poétique*, trad. **MAGNIEN**, Michel, Paris : Librairie Générale Française, 1990.

Ou encore selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) :

A.- LITTÉRATURE

1. ANTIQ. GR. Poème lyrique en l'honneur de Dionysos, sans doute improvisé à l'origine par les buveurs en délire, chanté par un chœur d'hommes déguisés en satyres, et caractérisé par une verve, un enthousiasme exubérants et désordonnés :

1. En l'honneur du dieu retentissent les **dithyrambes**; Le chœur en démente entrechoque ses mille jambes, Et, quittant la terre avec le rythme forcené, Comme un tourbillon vole sur un mode effréné. Banville, *Les Stalactites*, 1846, p. 388.⁵⁸

Nous ne savons pas à quel chant dithyrambique et à quelle époque Augusto Boal fait allusion. Cependant, il l'utilise pour l'opposer à la Tragédie d'Aristote. Le chant dithyrambique serait « *le peuple libre chantant à l'air libre* ». Ce serait le véritable théâtre populaire, où aucune distinction n'a encore été faite entre spectateur et acteur. Ce serait le théâtre utopique et mythique que les spectateurs tentent de se réapproprier par les techniques du théâtre de l'opprimé :

« *Le peuple opprimé se libère. Il s'empare à **nouveau** du théâtre. Il faut abattre les cloisons.* »

On remarque la même notion linéaire de progrès dans l'énonciation des étapes de la libération du spectateur :

« *Le spectateur se met **d'abord** à jouer : théâtre invisible, théâtre-forum, théâtre-image, etc. Il faut **ensuite** éliminer l'appropriation privée des personnages par les acteurs individuels : système du joker.* »⁵⁹

Il ne s'agit pas ici d'un récit chronologique de comment se sont créées les techniques du théâtre de l'opprimé, puisque le système du joker a été développé peu après 1964⁶⁰ pour répondre à des conditions de création rendues difficiles économiquement et socialement par le coup d'état militaire au Brésil, alors que les techniques du théâtre de l'opprimé

⁵⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/definition/dithyrambe>

⁵⁹ C'est nous qui soulignons. BOAL, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.11 .

⁶⁰ « *Toutefois, une solution provisoire fut trouvée au Théâtre Arena juste après 1964 : devant l'impossibilité de réaliser la production coûteuse d'un grand spectacle sur la révolte des Quilombos de Palomares conduits par Zumbi, Augusto Boal et Gianfrancesco Guarnieri, afin de s'organiser socialement et économiquement de façon autonome et libre, résolurent de n'utiliser que huit acteurs pour interpréter, sous une forme narrative qui utilisait le mot, le geste et la musique, plus d'une centaine de personnages – le fameux système « joker » ensuite théorisé par Boal.* », PEIXOTO, Fernando « L'histoire au secours du théâtre brésilien » dans *Travail Théâtral – cahiers trimestriels* n°32-33, Lausanne : La Cité Editeur, 1979, p.54.

seront expérimentées plus tard, en 1973⁶¹, pendant l'exil d'Augusto Boal au Pérou au sein du programme d'alphabétisation intégrale inspiré par la pédagogie de l'opprimé de Paulo Freire. Il s'agit plutôt ici d'une reconstruction littéraire, voire mythique : raconter l'histoire de la libération du spectateur grâce au théâtre de l'opprimé ; d'une marche à suivre.

Théâtre et démocratie de l'antiquité grecque : un modèle ?

Nous ne savons pas à quelle forme de chant dithyrambique Boal fait référence, et sans doute utilise-t-il cette notion mythique et exaltée pour affirmer la possibilité et l'espoir d'une libération par le théâtre. Cependant, s'il s'agit du dithyrambe d'avant Aristote, il peut s'agir des concours de chants organisés en Attique lors des chorégies dithyrambiques. Il s'agit donc pour nous d'utiliser une étude de Camille Bottin, *Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.)*, parue dans la *Revue belge de philologie et d'histoire* en 1930, pour faire le lien entre l'origine du théâtre et celle de la démocratie, qui remontraient toutes les deux au VI^{ème} siècle avant J.C., durant les réformes engagées à Athènes - notamment par Clithène⁶² -, et de la tentation d'ériger le chant dithyrambique et la démocratie athénienne comme des modèles mythique de liberté et d'égalité qu'il nous faudrait retrouver.

Le « théâtre », comme la démocratie athénienne, serait l'affaire du « *peuple libre* ». Mais pour être libre à Athènes, c'est-à-dire citoyen, il ne fallait être ni femme, ni esclave, ni métèque, ni étranger. Et en ce qui concerne le chant dithyrambique, où plus exactement les concours de chants organisés lors des chorégies dithyrambiques, nous retrouvons ces mêmes caractéristiques d'exclusions.

Chaque tribu désigne un chorège⁶³ pour entretenir à ses frais et diriger le chœur. Le

⁶¹ « Avec le théâtre-forum (1973), technique expliqué dans ce livre » p. II de la préface à l'édition de 1996 et « En 1973, le gouvernement révolutionnaire péruvien mit en route un plan national d'alphabétisation [...] », **BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007, p.13.

⁶² « En 508/7, lorsque Clithène accomplit ses réformes, sous l'archontat d'Isagoras (4), il adapte les représentations chorales à la nouvelle répartition des tribus, fait capital puisque cette dépendance de la chorégie cyclique[synonyme de dithyrambique selon Camille Bottin] vis-à-vis des tribus la différencie nettement de la chorégie dramatique et restera strictement sa caractéristique . » cité par **BOTTIN**, Camille, « Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.) » dans *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 9 fasc. 3-4, 1930, p758.

⁶³ « La chorégie est une liturgie, c'est-à-dire une prestation imposée, d'après un roulement déterminé, aux citoyens dont la fortune atteint au moins trois talents » dans Démosthène, XXVII, 64 ; Isée, III 80 ; XI 40 et 48 *ibid*, p751.

Chorège doit être un homme, athénien, âgé de plus de 40 ans si il veut diriger un chœur d'enfants et dont la fortune dépasse les 3 talents. Il peut se soustraire à cette « *prestation imposée* » en payant une certaine somme à l'État.⁶⁴

Les choreutes sont au nombre de 50, ce sont exclusivement soit des hommes⁶⁵, soit des enfants. Les choreutes doivent être des citoyens athéniens, faire paraître sur scène des choreutes étrangers était punissable d'une amende de mille drachmes par choreute, payable par le chorège⁶⁶.

« *En somme, la chorégie dithyrambique n'est pas accessible à tout le monde et elle est l'apanage des citoyens remplissant des conditions déterminées de naissance, d'âge et de fortune.* »⁶⁷

Ainsi le chant dithyrambique est mené par une sorte de super-citoyen bourgeois, à la fois metteur en scène et mécène dirigeant 50 hommes ou enfants du « *peuple libre* » c'est à dire masculin et citoyen.

Voilà le théâtre des origines, inégalitaire et oligarchique tout comme l'est la démocratie athénienne qui naît au même moment des quelques réformes concédés par l'oligarchie.

N'importe qui ne peut donc pas être citoyen ni acteur des chants dithyrambiques, ni même faire partie du « *peuple libre* » de la Cité. Les notions de citoyenneté, d'acteur et de peuple sont fondées, sous la « démocratie » athénienne, sur des exclusions racistes, sexistes et sociales. Reprendre ces notions aujourd'hui ou dans les années 1970, en prenant comme exemple le « glorieux » passé grec, c'est nier ces oppressions qui existent toujours dans les « démocraties » modernes et au théâtre qu'il soit de l'opprimé ou pas.

⁶⁴ « *Sous les Pisistratides — sous Hippias du moins (527-510 av. J. C), la chorégie apparaît, car Aristote (8) attribue au fils de Pisistrate une mesure financière dispensant de la chorégie comme de la phylarchie et de la triérarchie l'Athénien qui paie une certaine somme à l'Etat et qui, du coup, est inscrit sur la liste de ceux qui se sont acquittés des liturgies.* », *ibid*, p.754

⁶⁵ « *un chorège est désigné par la tribu, ce qui fait pour le concours lyrique des Grandes Dionysies dix chorèges cycliques présentant chacun, au nom de la tribu, un chœur de cinquante hommes ou un chœur de cinquante enfants*», *ibid*,p.760

⁶⁶ « *l'orateur Démade, chorège aux Grandes Dionysies ou aux Thargélies avait fait paraître sur le théâtre cent choreutes étrangers : il dut payer cent mille drachmes et les paya sur-le-champ.* » **BOTTIN**, Camille, « *Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.)* » dans *Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 9 fasc. 3-4, 1930*, p.778.

⁶⁷ **BOTTIN**, Camille, « *Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.)* » dans *Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 9 fasc. 3-4, 1930*, p.782 .

ACTUALITÉS DU THÉÂTRE DE L'OPPRIMÉ

Le Théâtre de l'opprimé « *existe aujourd'hui dans au moins cinquante pays* »⁶⁸. Ce succès est le signe, pour Augusto Boal, que cette pratique théâtrale répond à une nécessité sociale. D'une part, il permet à chacun d'accéder au langage théâtral, interdit depuis l'âge adulte, d'autre part il permet « *d'amener le futur au présent* » : « *Le Théâtre de l'opprimé permet d'apercevoir ce futur que nous devons construire* »⁶⁹, de l'inventer au présent.

Il est utilisé par des groupes communautaires de paysans sans terre au Brésil ou en Inde avec le mouvement Jana Sanskriti (la culture du peuple), dans les prisons, les écoles, les hôpitaux psychiatriques. Dans le travail politique, l'éducation et la pédagogie, la lutte contre le sida, les bidonvilles et les syndicats.

Le Théâtre de l'opprimé n'a pas de forme idéale, il doit s'adapter à chaque cas concret : « *Il est impossible est malsain d'adapter les personnes aux techniques* »⁷⁰. De même certains groupes en France détournent les techniques du Théâtre de l'opprimé en cherchant « *à adapter le citoyen à la société telle qu'elle est, [...] que les ouvriers soient adaptables pour faire davantage de travail, que les étudiants se résignent et acceptent ce monde d'inégalités, que le chômeur se dise que le chômage est une fatalité* »⁷¹. Ces groupes en transgressant l'éthique de la libération par les opprimés eux même, transforment leurs pratiques en un théâtre coercitif : un théâtre d'opresseurs aux services des dominants.

*"Le spectateur libéré, retrouvant son intégralité humaine se lance dans l'action. Peu importe qu'elle soit fictive : l'important c'est qu'elle est action."*⁷²

INTENTIONS DE LA COMPAGNIE NAJE

La compagnie de théâtre de l'opprimé NAJE est l'une des troupes les plus actives d'Île-de-France dans ce domaine. En 2011 elle a mené 74 représentations regroupant 5732 spectateurs, elle a animé 105 jours d'ateliers qui ont réunis 900 participants et a formé 259 personnes pour 49 journées de formation⁷³.

⁶⁸ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004.

⁶⁹ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.33.

⁷⁰ BOAL, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris: La Découverte, 2002, p.235.

⁷¹ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.36.

⁷² BOAL, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007.

⁷³ Rapport d'activité 2011 de la Compagnie NAJE
http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/rapport_activ_2011.pdf

NAJE a été créée en 1997 par Fabienne Brugel, ancienne travailleuse sociale en collectif et communautaire (puis directrice du *Centre du Théâtre de l'Opprimé Augusto Boal* de 1991 à 1997) et par Jean-Paul Ramat, comédien au *Théâtre du Campagnol* à la fin des années 70. Jean-Paul, deviendra à partir de 1980, dramaturge et écrivain au *CETIDADE*⁷⁴, rebaptisé *Centre du Théâtre de l'Opprimé* en 1986.

La compagnie NAJE se réclame du Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal qui est, selon elle, « *une vraie démarche citoyenne* » mais « *avant tout une démarche artistique* »⁷⁵. Les membres de l'équipe de NAJE sont des « *utopistes réalistes* » qui veulent « *changer le monde* », c'est-à-dire « *analyser, imaginer et se préparer à l'action transformatrice avec d'autres, dans un principe de coopération.* » mais aussi « *dévoiler le conflit et ses enjeux pour faire évoluer les situations* » et « *chercher comment nous voulons faire société ensemble* ». Ils œuvrent « *à développer une culture populaire actuelle* ». Leur action « *se situe à la croisée entre individuel et collectif* »⁷⁶ et se donne trois buts essentiels :

1. « *Donner aux personnes des outils pour se construire comme sujets : des êtres de vouloir, de pensée et d'agir, des êtres qui de cette manière, redéfinissent leur identité en s'affranchissant de celle qui leur est imposée par le discours dominant.*
2. *Déclencher, par la mise en débat publique des sujets qui nous concernent, un processus de mobilisation et d'actions transformatrices. Ce processus est porté par les citoyens et par ceux qui, professionnels au sein des institutions, se sont alliés à cette démarche, mus comme nous par une volonté de transformation.*
3. *Analyser le fonctionnement de nos institutions, dévoiler ce qu'elles produisent et qui ne nous convient pas afin - c'est le but et c'est l'enjeu - d'agir pour empêcher leur perversion.* »⁷⁷

⁷⁴ Le Centre d'Études et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression

⁷⁵ « Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, *La Force des Gueux*, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.9

⁷⁶ Toutes les citations ci-dessus non quotté sont issus de « Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, *La Force des Gueux*, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.10

⁷⁷ C'est nous qui soulignons. Ces trois "visées essentielles" de l'action de NAJE sont définit ainsi par NAJE dans « Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, *La Force des Gueux*, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.11. Il nous a semblé important de les recopier tel quel pour bien montrer quelles sont

La compagnie *NAJE* intervient sous différentes formes : elle réalise des spectacles sur commande, qu'elle conçoit après une enquête de terrain. Elle peut rejouer les spectacles de son répertoire sur demande en les réadaptant au besoin. Ces deux formes d'interventions sont menées uniquement par les comédiens professionnels de la compagnie. Elle anime également des ateliers de théâtre-forum avec des acteurs de terrain : citoyens le plus souvent précaires, professionnels des institutions, élus locaux, associations. *NAJE* participe à la formation professionnelle « *d'acteurs sociaux, politiques, éducatifs, médicaux* » en utilisant le théâtre de l'opprimé qui « *est aussi un outil de compréhension du monde et des structures, d'analyse des pratiques* »⁷⁸

Par ailleurs, la spécificité de la compagnie est de mener une grande création chaque année, catégorisé comme *spectacle ou projet national*⁷⁹, en réunissant en région parisienne, sur une durée de 6 mois, une cinquantaine de personnes : *les habitants*, venant de toute la France et dont la majorité est issue de quartiers populaires.

La Force des Gueux est le spectacle national auquel nous nous intéressons. Pour la compagnie « *ces grandes créations sont le lieu privilégié de [sa] recherche théâtrale.* »⁸⁰

PRÉSENTATION DU PROJET *LA FORCE DES GUEUX*

Le projet *La Force des Gueux* regroupe une musicienne et huit comédiens professionnels de la compagnie *NAJE* ainsi que trente-trois participant-e-s amateurs : travailleurs sociaux, militants et précaires. Ce spectacle a été construit à partir des récits des participant-e-s précaires, relié à l'analyse collective du groupe et nourris par les interventions de sociologues, de militants, de travailleurs sociaux ainsi que de coordinateurs de projets sociaux et d'insertion travaillant avec des collectivités locales.

Il expose des situations d'oppressions et leurs causes profondes ; des exemples de luttes collectives ou de « débrouilles » individuelles autour de la pauvreté. *La Force des Gueux* propose de rejouer en Forum trois séquences : la première, sur la division des travailleurs entre contractuels et intérimaires dans un supermarché ; la seconde sur le contrôle social de la misère et la violence des relations entre assistants sociaux et

les intentions affichées par la Compagnie.

⁷⁸ « Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.13 .

⁷⁹ Depuis 2012, *NAJE* utilise le terme de chantier plutôt que projet ou spectacle.

⁸⁰ « Notre théâtre, le théâtre de l'opprimé » dans **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, théâtre-forum, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.12.

pauvres, enfin, la troisième sur la participation ou non à une action militante collective dans un centre social.

Le projet *La Force des Gueux* s'est divisé en **quatre phases**. La première phase induit une **préparation**, de janvier à avril 2010, avec l'équipe d'encadrement de la compagnie, composée essentiellement de comédiens professionnels et de quelques bénévoles. Puis, une phase de **formation** des participants et de **récolte des matériaux** du 30 avril au 27 juin 2010 avec l'équipe d'encadrement, l'ensemble des participant-e-s et les intervenants extérieurs. Ensuite, une phase d'**écriture** du spectacle pendant l'été 2010 par les deux cofondateurs de la compagnie, et enfin, une phase de **répétition** du spectacle et d'entraînement au Forum, de septembre à décembre 2010, avec l'ensemble des participant-e-s (équipe d'encadrement et participant-e-s).

Je n'ai pas pu assister à la phase de formation des participants et de récolte des matériaux. Pendant cette période, l'ensemble des participant-e-s amateurs et professionnels s'est retrouvé quatre fois, du vendredi 17h au dimanche 18h – soit un total de 80h⁸¹. Les vendredis sont consacrés aux jeux théâtraux, au travail de la voix et du corps et à la mise en commun des productions développées en sous-groupes les dimanches précédents. Les samedis, l'ensemble du groupe écoute et débat avec les intervenants extérieurs puis improvise à partir des situations concrètes qu'ils ont amenées. Les dimanches, le groupe est divisé en deux et continue le travail d'improvisation de la veille en l'enrichissant des récits personnels des participant-e-s qui ouvrent des problématiques nouvelles. Des séquences théâtrales sont produites, parfois en théâtre-image, d'autres fois le groupe s'entraîne à faire Forum. Des moments de prises de paroles en cercle, où chacun peut s'exprimer à tour de rôle sans être interrompu, ont lieu sur le rapport à la précarité, l'exclusion, la prise de conscience d'appartenir à une classe sociale.

Le 27 Juin 2010 se déroule un « *long temps de parole permettant à chaque participant d'exprimer ce qu'il souhaite absolument garder pour le spectacle et ce qui est moins important pour lui. C'est sur cette base que le spectacle sera écrit pendant l'été par les deux responsables artistiques de la compagnie* »⁸²: Fabienne Brugel et Jean-Paul Ramat.

⁸¹ Source : *Compte rendu de la création de "La force des gueux" en 2010*
http://www.naje.asso.fr/article.php?id_article=351

⁸² *Compte rendu de la création de "La force des gueux" en 2010*
http://www.naje.asso.fr/article.php?id_article=351

ANALYSE DRAMATURGIQUE DE LA *FORCE DES GUEUX*

« *La Force des Gueux, c'est quand même La Marche, c'est quand même quelque chose de très... pas dur... mais vraiment, c'est ce qu'on vit tous les jours[...]* »⁸³

Le rapport scène/salle avant le spectacle

Le 15 Janvier 2011, se retrouve à Chelles 600 personnes dans un Théâtre pouvant en contenir 700. L'entrée est gratuite mais pas libre, le spectateur doit effectuer une réservation : il faut envoyer un chèque de 5€ à Fabienne Brugel qui est remboursé à l'entrée du Théâtre.

Des acteurs sont à l'entrée de la salle, accueillent les spectateurs et leur distribuent des questionnaires⁸⁴. D'autres sont à l'intérieur et discutent avec leurs connaissances venus assister aux spectacles. Avant le début du spectacle, ils se dirigent vers le bas de la salle puis se mettent en ligne dans la fosse. Ils montent ensuite sur scène sous les applaudissements du public. Ils montrent ainsi qu'ils viennent de la salle, du public et que ce n'est que temporairement qu'ils sont acteurs. Ils font parties des opprimés, comme le public et sont à la fois acteurs et spectateurs : ils sont spect-acteurs. Le Joker (Fabienne Brugel) présente ensuite le thème du Spectacle-Forum : « *On a travaillé sur la question : « Et si les pauvres s'organisaient et comment ?* » ». Explicite le titre *La Force des Gueux* : « *on a pris le mot Gueux pour ne pas prendre le mot Pauvre* ». Le Joker tente de démocratiser la fonction du théâtre en précisant qu'ici « *on ne se prend pas au sérieux* », puis présente les principes du théâtre-forum et précise les enjeux du Forum : « *Comment on fait pour changer les choses ?* » il s'agit d' « *Inventer d'autres moyens de changer les choses, de se filer des tuyaux, des manières de voir, des manières d'agir* » puis encourage les spectateurs pour leur futures interventions : « *On se dit qu' à 700 on a de la force et du courage pour faire forum ensemble* ». Le Joker sur scène, réaffirme le lien égalitaire qui existe entre la scène et la salle en demandant à l'assemblée d'acteur sur scène « *Vous êtes prêt ?* » qui répondent en chœur « *Oui* » ! puis pose la même question à l'assemblée de spectateur qui répond également par l'affirmative. Le Joker souligne ainsi la nécessité d'une implication de tous les spect-acteurs dans l'action théâtrale et surtout son rôle de médiateur entre la salle et la scène.

⁸³ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 7min

⁸⁴ Questionnaire de sept questions disponible sur le site de la compagnie NAJE
http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=357

L'exploitation comme cause de la pauvreté

Le spectacle s'ouvre sur la scène d'exposition du système de la grande distribution et de l'exploitation des salariés d'un magasin. Au lointain, évoluent, les intérimaires aux costumes blanc, au centre les femmes de ménages habillées en bleu et les chargés de rayons en noir et en avant scène les caissières en rouge. Les mouvements des corps sont mécanisés et répétitifs dans le style des *Temps modernes* de Charlie Chaplin. Aucun lien n'est fait entre les différents employés, les travailleurs sont atomisés. Les caissières et les intérimaires répètent en canon, inlassablement, leur rituel : « – Vous payez comment ? » « – Carte de fidélité ? » « – 20€50 ! » sur un rythme qui s'accélère progressivement jusqu'à l'apparition sur scène du patron et de son conseiller. Ces derniers élaborent leur stratégie pour faire payer la crise aux salariés et faire baisser le coût du travail. Ils sont situés sur le proscenium et sont les seuls à tenir un discours cohérent en interpellant les spectateurs, tandis que derrière eux la machine de l'exploitation continue. On retrouve le même dispositif que dans le début du spectacle-forum *Les Impactés* : un dialogue entre un Patron et son Conseiller qui élabore une stratégie pour augmenter leur profit, permettant, par la même, d'énoncer les outils qui créent ou aggravent la précarité : Intérim, Flexibilité, Sous-traitance.

Le second tableau, qui sera rejoué en Forum, met en scène la réunion du personnel. Le patron expose les nouvelles conditions de travail en prenant soin de diviser les travailleurs par opérations successives : Tout d'abord, l'exclusion de la scène des intérimaires (ils ne feraient pas partie du personnel même si ils constituent la moitié des troupes), puis des femmes de ménages (elles sont réembauchées par le sous-traitant) et enfin la soumission des 6 salariés restant sur scène à l'annualisation du temps de travail et la flexibilité du travail grâce au chantage à l'emploi.

Les deux tableaux suivants détaillent les répercussions de l'application des choix patronaux dans la vie quotidienne des salariés, effectuant une sorte de zoom par rapport à la scène d'exposition.

Dans le tableau 3 on retrouve d'abord le rituel des caissières, détaillé par le contrôle chronométrique du contremaître et la modulation du temps de travail. Les dialogues entre salariés, entre le contremaître et les caissières, les appels téléphoniques à la famille permettent l'expression de la souffrance des salariés face aux nouvelles conditions de travail qui rendent leur vie impossible.

Le Tableau 4 illustre la situation des femmes de ménage en sous-traitance et le recours aux personnes sans-papiers pour faire baisser le coût du travail. Les femmes de ménages du magasin qui au tableau 2 avait accepté d'être réembauchées par le sous-traitant, sont finalement virées.

Fin de cette première partie qui répond à la question « *Comment le libéralisme crée la pauvreté par l'exclusion ?* ». La pauvreté ne vient pas de nulle part, elle est le produit du capitalisme (euphémisé ici en libéralisme), cette première partie expose les causes de la misère et les techniques de divisions qui désamorce toute tentative de résistance.

Les témoignages des gueux

La seconde partie répond à la question « *C'est quoi la pauvreté ?* ». Elle ne sera pas proposé au Forum, c'est une scène de témoignages.

Nous y retrouvons les gueux, atomisés sur l'espace scénique, immobiles, prostrés, des corps souffrants, assis tête baissée. A tour de rôle, ils témoignent d'expériences vécues, dans un périmètre scénique très restreint, en s'adressant directement au public. Ils racontent leur galère quotidienne pour la survie : indigence, sans logis, prostitution, retrouvant juste après leur témoignage la même place et la même posture.

Pour certains la technique du rituel est utilisé: il s'agit de reproduire tout les gestes et les actions d'une journée. Par exemple : Se lever, se laver, sortir et chercher du boulot, ou encore : S'installer pour faire la manche, ne rien obtenir, s'allonger et dormir. Les témoignages sont accompagné par une musique douce, semblable à une berceuse produite par un petit lamellophone de type Sanza et un petit chœur de trois personnes situé côté jardin à l'avant scène . Les gueux sont fatigués, résignés, ou comme le dirait K. : « *Beurré,[...] à moitié endormis* » comme si « *la mouche Tsé Tsé [les auraient] piqués mais pas complètement.* »⁸⁵.

Cette deuxième partie se termine par la récitation par les gueux, en alternance, d'un poème de Jacques Prévert : « *La Grasse matinée* »⁸⁶. Même si ils restent, pour le moment séparés, les Gueux expriment chacun dans leur coin une situation commune. Cette scène constitue aussi l'interpellation du potentiel spectateur qui serait indifférent face au spectacle de la pauvreté qu'il rencontre tous les jours dans le métro et dans la

⁸⁵ Entretien avec K. du 23/02/12 à 14min13

⁸⁶ **PREVERT**, Jacques « *La Grasse matinée* » in *Paroles*, Gallimard, 1945

rue. Le poème permet aussi de dépasser le sentiment de pitié que pourrait provoquer les témoignages, en explicitant les responsabilités sociales et en exprimant un début de rage, de colère, de désespoir :

*« [...]Et il grince des dents doucement
car le monde se paye sa tête
Et il ne peut rien contre ce monde[...]
cela fait trois jours qu'il n'a pas mangé
et il a beau se répéter depuis trois jours
ça ne peut pas durer
ça dure
trois jours
trois nuits
sans manger
et derrière ces vitres
ces pâtés ces bouteilles ces conserves
poissons morts protégé par les boites
boites protégées par les vitres
vitres protégées par les flics
flics protégés par la crainte
que de barricades pour six malheureuses sardines...[...]»⁸⁷*

Le cassage des pauvres

Nous retrouvons la même disposition sérialisée des gueux que dans la partie précédente. S'y ajoute l'entrée au lointain des travailleurs sociaux qui viennent se percher chacun sur de petites estrades. Le début de cette scène sera proposé en Forum. Le dispositif du contrôle social se met en branle. La situation de base est inégale, le travailleur social est en position de supériorité. Il s'adresse au Gueux, qui le temps du « dialogue » est mis en lumière, se lève puis se rassoit. Le travailleur social, comme le gueux dialogue, en s'adressant au public : Ils ne se regardent pas. Ils sont tournés vers nous spectateurs qui prenons tour à tour le rôle de gueux, puis de travailleur social. Le premier gueux tente de répondre, d'argumenter, de se défendre. Le second aussi mais plus faiblement, puis plus rien. D'un dialogue de sourd, on passe à plus de dialogue du tout : les gueux subissent. Toute résistance est cassée, aucune autre parole n'est possible que celle du travailleur social. Nous avons toujours deux interlocuteurs, mais le gueux reste

⁸⁷ **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.30-31.

désormais muet. La scène se termine par un dialogue entre les travailleurs sociaux, d'un côté il y a ceux qui refusent de faire du contrôle social et décident de rentrer en lutte et de l'autre ceux qui acceptent leur fonction de flic sociaux. Les deux camps se séparent et quittent la scène.

L'assemblée Générale des Gueux

4ème partie. Les gueux sont toujours sur scène. Ils sont toujours atomisés sur scène, mais ils se sont relevés. Leurs mouvements sont plus vifs, ils se regardent, s'interpellent entre eux et ne s'adressent plus exclusivement au spectateurs. Ils commencent par partager les petites techniques de résistances qu'ils développent face à l'autoritarisme et au mépris des travailleurs sociaux. Ensuite ils analysent le rôle politique des travailleurs sociaux qui s'inscrit dans un système de pacification sociale :

- 2 : [...]ils ont besoin de nous pour faire peur aux autres, à ceux qui ont du travail : « Regardez, si vous ne restez pas tranquilles, si vous réclamez des salaires justes, vous finirez comme eux !... »
- 1 : Et eux, ils nous disent : « Soyez sages sinon vous n'aurez pas d'aides. » Il est bien rôdé, leur système.⁸⁸

Ils partagent les débrouilles qui leur permettent de survivre sans avoir à subir le contrôle social : récupération dans les poubelles, petits illégalismes (vols de nourriture dans les magasins, fraude des transports, squat, revente de récup' aux puces), mendicité. La scène se termine en transformant un témoignage – le détournement d'une réception officielle avec petit four, en fête d'anniversaire – en action auquel tous participent : tous participent à la fête, les gueux sont enfin rassemblés dans une petite action collective de réappropriation.

Les parties 2 à 4, décrivent la possibilité d'une auto-organisation des gueux dans leur lutte : un partage des oppressions, puis des petites résistances individuelles et des débrouilles qui existent déjà, une auto-formation politique entre opprimé puis la participation à une action collective.

Les parties 5 et 6 du spectacle vont s'intéresser à la lutte avec des alliés, des soutiens que ce soit dans les centres sociaux ou avec des militants, des « organisateurs ». Elle pose la question : Où sont les lieux possibles de rencontre et d'organisation ?

⁸⁸ **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.39.

Les centres sociaux, ennemis ou alliés ?

Des travailleurs sociaux, nous passons au centre sociaux. Sous la forme d'un dialogue entre les employés de différents centres sociaux, Olga, une employée d'un centre social, plus militante que les autres, dénonce les contradictions et les objectifs des centres sociaux : « *On travaille à [...] transformer [la société] ou pas ? On travaille avec les gens en précarité, ou pas ? On les aide à s'organiser à peser ou pas ???* »⁸⁹

Olga présente les théoriciens : Saul Alinski⁹⁰, Paolo Freire, Nelson Mandela, Gandhi...qui peuvent aider à organiser les précaires puis évoque une rencontre avec Rajagopal⁹¹ et la marche que ce dernier a organisée en Inde. Elle propose d'appliquer la méthode indienne en France dans les centres sociaux. Elle présente les quatre démons qui empêchent d'agir :

Le sentiment d'impuissance, le sentiment d'inutilité, la peur et le sentiment d'isolement accompagné par le chant du chœur⁹². Une moitié des centres sociaux se déclarent prêts à organiser une marche en France, l'autre moitié n'est pas convaincue.

La Marche : partage d'une lutte, analyse et participation

Le Tableau 2 de la cinquième partie se passe dans un centre social. Elle sera jouée en Forum. Lucette, une marcheuse, présente la marche pour la dignité et contre la pauvreté organisé par des centres sociaux en France puis propose aux différents acteurs du centre social d'y participer.

L'espace scénique est divisé en deux. Côté cour, au centre, évoluent les acteurs du centre social : trois femmes qui viennent pour l'atelier cuisine, l'hôtesse d'accueil du centre social, l'animatrice cuisine, l'animatrice famille, un animateur, le directeur du centre, le président du centre.

Lucette va présenter et commenter avec les acteurs du centre social, les « photos » et « vidéos » de la marche, représentées sur scène, côté Jardin par un grand groupe d'acteurs constituant des tableaux humains : les images.

⁸⁹ BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.43.

⁹⁰ ALINSKY, Saul, *Manuel de l'animateur social, une action directe non-violente*, Présenté par Jean Gouriou. Traduit de l'américain par Odile Hellier et Jean Gouriou, Paris : Éditions du Seuil, 1976

⁹¹ Fondateur du mouvement Ekta Parishad (Forum Uni) en Inde qui a organisé en 2007 une marche : Le Janadesh regroupant 25 000 paysans sans terre de la caste des Intouchables. <http://www.ektaparishad.com/>

⁹² Voir extrait 2min20 à 2min41 in HILGEMANN, Fred, Bande annonce du spectacle de théâtre-forum *La Force des Gueux*, vidéo de 4m04, Janvier 2011, alterne séquence de répétition et présentation du spectacle par les participants . http://www.dailymotion.com/video/xg6a6i_la-force-des-gueux-compagnie-naje_creation

Nous constatons ici une utilisation des techniques du théâtre-image dans un spectacle-forum. Les premières images sont statiques⁹³, un petit coup de triangle se fait entendre lors du passage d'une image à une autre. Les images sont accompagnées par un chant de lutte semblable au chant des partisans soviétique : *Par les collines et les plaines*⁹⁴ repris également pour la chanson « *Makhnovtchina* »⁹⁵, sans paroles et plus doux, entonné par le chœur.

Au fur et à mesure du récit de la lutte, certaines images vont s'animer pour rendre compte de certaines situations de la marche : les négociations et interpellation collective avec les élus et l'élaboration des revendications. Lucette effectue des pauses dans certaines images en mouvement pour analyser politiquement, ce qui est en train de se passer. Lors de la dernière image en mouvement, une actrice du grand groupe « sort » de l'image et interpelle directement le public.

Ces ruptures successives dans le récit, jusqu'à l'interruption dans la dernière image, sont propres au théâtre épique de Brecht. Ce dispositif scénique permet d'interroger la représentation de la lutte, de la mettre à distance en tant que représentation et en même temps de ramener la lutte au plus près du spectateur en brisant la fiction construite dans la fiction. La scène s'achève sur un retour à la normale dans le centre social : il ne participera pas à la marche car comme l'indique l'animatrice famille : « *Nous on n'est pas là pour mettre les gens en colère, on est là pour tisser du lien social.* »⁹⁶

Le but du forum sur ce Tableau sera de répondre à la question posée à la fin par Lucette : « *Est-ce que vous êtes avec nous pour changer les choses ? Ou est ce que vous êtes avec les administrations pour les conserver telles qu'elles sont ?* »⁹⁷

⁹³ Voir extrait 2min49 à 3min in **HILGEMANN**, Fred, Bande annonce du spectacle de théâtre-forum *La Force des Gueux*, vidéo de 4m04, Janvier 2011, alterne séquence de répétition et présentation du spectacle par les participants .

⁹⁴ http://www.dailymotion.com/video/xg6a6i_la-force-des-gueux-compagnie-naje_creation

⁹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=0OfBf9GHZ44>

⁹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=bB4MFihH1qw>

⁹⁶ **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.54.

⁹⁷ **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.54.

La Citizen : exemple d'un mode d'organisation des gueux.

Cette 6ème partie ne sera pas rejouée en Forum. Il s'agit du témoignage d'un mode d'organisation communautaire des pauvres selon la méthode de Saul Alinsky⁹⁸. Elle s'appuie sur l'expérience d'Adrien Roux⁹⁹ *organizer* à *London Citizens*¹⁰⁰ auprès de la communauté Congolaise. Cette expérience d'organisation d'une communauté en communauté de lutte est détaillée en trois tableaux.

Le premier tableau représente Adrienne (volontaire à la citizen) dans la rue à la recherche de congolais à organiser. Après plusieurs échecs, elle trouve une congolaise qui accepte de lui parler et de lui raconter les exactions qu'elle a subi au Congo (récit d'un-e participant-e) puis l'invite à rencontrer le prêtre qui connaît presque tout les congolais.

Le tableau 2 est un dialogue entre un responsable de la Citizen et Adrienne. Adrienne a tellement bien organisé les Congolais qu'ils ont envoyé des armes dans un container vers le Congo pour soutenir les rebelles. Le responsable précise les objectifs de la Citizen : organiser les salariés à Londres dans la non-violence. Adrienne rétorque que c'est au Congolais de décider ensemble de ce qu'ils ont à faire. Le responsable demande à Adrienne de mobiliser les Congolais pour une action contre la banque HSBC pour qu'elle paye plus ces sous-traitants et obtenir ainsi des augmentations de salaires pour le personnel d'entretien et de gardiennage. On remarque ici, la stratégie d'alliance développé par la Citizen entre les différentes communautés et avec les salariés pour mener des actions en plus grand nombre.

⁹⁸ **ALINSKY**, Saul, *Manuel de l'animateur social, une action directe non-violente*, Présenté par Jean Gouriou. Traduit de l'américain par Odile Hellier et Jean Gouriou, Paris : Éditions du Seuil , 1976

⁹⁹ Auteur notamment de **ROUX**, Adrien, *50 ans de démocratie locale -Comment la participation citoyenne s'est laissée endormir, pourquoi elle doit reprendre le combat*, Gap: éditions Yves Michel, 2011. Il est également organisateur à l'Alliance Citoyenne de Grenoble qui lutte selon les méthodes de Saul Alinsky. <http://www.projet-echo.org/node/3>

¹⁰⁰ <http://www.citizensuk.org/>

Le Tableau 3 : l'action contre la banque HSBC

Le chœur entonne un chant épique. Les pauvres se regroupent, s'embrassent, le responsable fait un bref briefing, l'action commence.

Les pauvres constituent deux files devant les guichets, les deux guichetières commencent leur rituel, rythmé par la musique discrète du lamellophone : « – Bonjour », « – Pièce d'identité », « – Vous déposez combien ? », « – 2€50 »¹⁰¹. Les pauvres retournent à la fin de la queue pour annuler leur compte, de ce fait, les clients habituels ne peuvent plus accéder au guichets. Les gueux entonnent alors une petite comptine : « *Allez à la queue, à la queue! Allez à la queue! à la queue!* ». Les guichetières appellent le chef d'agence, la police arrive impuissante : tout le monde a le droit d'ouvrir un compte.

Pendant que les négociations entre le leader de la *Citizen* et le dirigeant d'*HSBC* se poursuivent au téléphone, les manifestants expliquent leur action aux guichetières et les questionnent sur leurs conditions de travail. Ils évoquent les sabotages menés contre *Arcelor-Mittal* en Inde pour la redistribution des terres aux paysans. Les négociations aboutissent, le dirigeant d'*HSBC* accepte d'augmenter les salariés de 2 livres sterling en plus par heure. Tout le monde quitte la scène sauf quelques manifestants qui ferment leur compte. Ils invitent les guichetières à rejoindre la *Citizen* parce que :

« *Quand on est organisé ensemble, on a du poids, de la force pour faire changer les choses* »¹⁰²

D'une action auto-organisée et festive de réappropriation en quatrième partie, nous sommes passés à des actions revendicatives, où la négociation impose une spécialisation des tâches, une hiérarchie et une médiation : le responsable de la *Citizen* décide quand commence et quand s'arrête l'action. Nous entrons aussi dans une logique de renforcement d'une organisation centralisée et potentiellement de ses leaders.

¹⁰¹ Voir les extraits de 9s à 20s in **HILGEMANN**, Fred, Bande annonce du spectacle de théâtre-forum *La Force des Gueux*, vidéo de 4m04, Janvier 2011, alterne séquence de répétition et présentation du spectacle par les participants.

http://www.dailymotion.com/video/xg6a6i_la-force-des-gueux-compagnie-naje_creation

¹⁰² **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.64.

Un mouvement autonome des pauvres et des précaires

Nous retrouvons les « gueux » sur scène avec la même scénographie que dans l'assemblée générale des gueux de la 3ème partie.

Cette dernière partie, intitulée Utopie Collective, commence par le récit du témoignage d'un émigré Italien sur les luttes des ouvriers agricoles¹⁰³ sans travail dans l'Italie d'après la Grande Guerre pour imposer aux propriétaires terriens de les réembaucher dans les mêmes proportions qu'Avant-Guerre.

Chaque gueux énonce l'un après l'autre les modalités de la constitution d'un grand mouvement des pauvres et des précaires : réunions dans les jardins publics pour garantir l'indépendance du mouvement, organisation dans chaque quartier de comités de luttes contre les expulsions et contre les coupures de courant, auto-formation, organisation en réseau, création d'un journal, intervention dans les cocktails, les colloques, boycott des services sociaux et enfin La Marche : Les groupes des petites rues se réuniraient au carrefour puis rejoindraient les avenues, avant d'atteindre les périphériques. En même temps que se raconte la marche, les gueux se réunissent au lointain et forme un cortège. Rejoint par d'autres, le cortège avance doucement vers l'avant scène, jusqu'à atteindre le bord de la scène.

Le spectacle se termine par la déambulation à travers les gueux sur scène, de la musicienne Catherine Lamagat qui récite, tambourin au poing, un extrait du poème d'Henri Michaux « Je suis gong »¹⁰⁴.

¹⁰³ S'inscrit dans ce que les historiens ont appelé le *Biennio Rosso*, **MAIONE**, Giuseppe, *Il biennio rosso. Autonomia e spontaneità operaia nel 1919-1920*, Bologne, Il Mulino, 1975 cité par **SEGUIN**, Jean-Claude, « En Italie, une coopérative théâtrale, « Il Gruppo della Rocca » », dans *Travail Théâtral, cahiers trimestriel n°23*, Paris : La Cité, avril-juin 1976, p.26.

¹⁰⁴ **MICHEAU** Henri, « Je suis gong », *La nuit remue*, Paris : Gallimard, 1935

LES SPECTATEURS DE LA FORCE DES GUEUX : UN PUBLIC AVERTI ?

Composition sociale des spectateurs .

A la sortie du spectacle du 15 Janvier 2011 un questionnaire a été distribué par la compagnie NAJE. Une des questions était « *Dans notre spectacle, il y a le groupe qui s'est défini comme 'les gueux'. Et vous, dans quelle classe sociale vous rangez vous ? Ou comment définiriez vous votre place dans la société ?* ».

20 personnes ont rendu le questionnaire papier le 15 Janvier 2011 au soir. 33 retours sont arrivés par mail les 16 et 17 Janvier 2011. Puis 55 retours sont arrivés par mail après le 18 Janvier 2011.

Les réponses sont disponibles sur le site internet de la Compagnie NAJE ¹⁰⁵ . C'est sur cette base que nous avons établis une classification en voici les résultats :

Sur les 108 personnes ayant répondu au questionnaire, 37 se définissent comme faisant partie de la classe moyenne, 22 se déclarent spontanément comme alliés des gueux, 12 se définissent comme précaires, gueux, travailleurs pauvres, prolétaires ou ouvriers, 7 se disent privilégiés, chanceux, favorisés, 7 se disent issus d'un milieu populaire, 5 se déclarent travailleurs sociaux, 4 étudiants, 5 ne répondent pas, 4 ne savent pas, 2 nient l'existence des classes sociales, 3 se déclarent conscientisés, 3 se disent entre 2 classes.

Selon l'enquête de l'Insee « Histoire de vie - Construction des identités » paru en 2003, 40% de la population adulte ont le sentiment d'appartenir à la classe moyenne. Nous retrouvons donc ici une proportion analogue. Se déclarer de la classe moyenne étant plutôt valorisant, c'est, d'un point de vue socio-économique, n'être ni du côté des oppresseurs, ni du côté des opprimés. D'ailleurs, dans l'enquête de la compagnie NAJE la plupart des personnes se déclarant de la classe moyenne précise qu'ils sont également alliés des gueux ou militent pour un changement social. Sans pouvoir conclure sur la composition sociale des spectateurs à la représentation de « La Force des gueux » cette présente étude ne se voulant pas sociologique, nous pouvons néanmoins constater que parmi les personnes ayant répondu au questionnaire nous retrouvons une partie importante de militants issus de la classe moyenne.

¹⁰⁵ 53 premiers retours de spectateurs de « La force des gueux » au 15 Janvier 2011 http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=357 et 55 autres retours de spectateurs de "La force des gueux" reçus le 18 Janvier 2011 et après http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=358

Nous retrouvons là le public NAJE dont parle B. :

« Comme dans les partis, les associations, les syndicats, le plus souvent on est entre nous. Sur ce point là NAJE n'a pas réussi à sortir de ces propres périmètres, on est toujours entre nous, c'est les mêmes qui font forum sur les mêmes questions, donc on n'a pas réussi à approcher d'autres publics ». ¹⁰⁶

« il y a un public NAJE, il faut jamais l'oublier, c'est comme dans les matchs de foot : les supporters[rrire], non mais c'est bien qu'il y en ai, c'est comme partout... » ¹⁰⁷

Nous retrouvons également les cibles visées pour ce spectacle par la Compagnie NAJE qui sont explicitées dans la fiche de présentation du spectacle *La Force des Gueux* :

- «- Les personnes et les groupes qui font partie du monde populaire
- Ceux qui agissent avec eux (professionnels des institutions, associations, militants)
- Tous ceux et celles qui se sentent des alliés, qui se questionnent et cherchent comment faire pour transformer l'état de la situation, où qu'ils soient. » ¹⁰⁸

C'est également confirmé dans le bilan d'activité 2011 de la Compagnie qui précise que le spectacle du 15 janvier 2011 a regroupé 680 spectateurs *tout public* ¹⁰⁹.

Interventions « intellectuelle » ou « forte ».

Pour D. la présence de ce public trop généraliste, composé des « groupies » de NAJE réduit le débat à un échange « intellectuel » et « mou ». Pour que le théâtre-forum fonctionne, « il faut que [ce qui est joué devant les gens,] les concernent au plus haut point. ». Pour appuyer son propos D. compare les interventions lors des deux représentations de *La Force des Gueux*. Contrairement à la représentation du spectacle à Chelles devant 680 Spectateur *tous public*, la seconde représentation a eu lieu devant un public de « 200 spectateurs réunis par les partenaires de la marche pour l'égalité et contre la pauvreté » ¹¹⁰ c'est à dire le public des centres sociaux directement concerné par le thème du spectacle.

¹⁰⁶ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 31min30

¹⁰⁷ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 35min 27

¹⁰⁸ Fiche de présentation de "*La Force des Gueux*", p.2 .
http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/la_force_des_gueux.pdf

¹⁰⁹ Rapport d'activité 2011, p.7.
http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/rapport_activ_2011.pdf

¹¹⁰ Rapport d'activité 2011, p.8.
http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/rapport_activ_2011.pdf

«D. : On est allé jouer « *La Force des Gueux* » à Chambéry, là il n'y avait pas de groupies, c'était que des inconnus, des gens de la bas, c'est plus fort. »

Sylvain : « Par rapport à Chelles ? »

D. : « Bah ouais, les interventions sont différentes, elles sont plus fortes, parce qu'effectivement, il y a plein de gens qui se sont retrouvés dans les situations des centres sociaux »¹¹¹

Les interventions sont plus fortes quand ce sont les opprimés qui montent sur scène car elle s'ancre dans un vécu qui surgit sur scène. Quand ce sont les militants, les groupies, le public averti qui intervient, on entre dans un partage de pratique de lutte, pas forcément vécu. On expérimente sur scène la théorie des techniques de luttes sociales : lorsque qu'une spect-actrice de *La Force des Gueux* à Chelles : Ratiba, propose aux acteurs/intérimaires sur scène, la séquestration du patron du supermarché, elle propose une technique qui est coupée de sa vie puisqu'elle est formatrice consultante¹¹² et n'a donc pas de patron. D'autant plus que cette solution a été proposée initialement par une personne qui l'a créée au fond de la salle mais n'a pas souhaité monter sur scène, se contentant de la posture militante. Ratiba ne fait donc qu'appliquer une technique proposée par un autre. Nous sommes dans un « **Il faut** séquestrer son patron » général et *intellectuel* et pas dans un « **Moi**, salarié du supermarché, **j'ai envie** de séquestrer mon patron **demain** et pour ça je vais m'**entraîner** à le faire ». On rentre dans un jeu dissocié d'une pratique future, d'un **enjeu réel, vital** pour le spect'acteur donc dans quelque chose de plus « *mou* ». C'est ce qui fait dire à A. :

« Là [lors du spectacle-forum *La Force des Gueux* à Chelles], j'ai eu l'impression que les gens montaient sur scène pour se faire plaisir – pas par narcissisme, c'est pas ça le problème, encore que certains peuvent le faire, c'est inévitable mais c'est pas ce que je veux dire – mais on monte sur scène et on s'amuse mais on sait que dans la « vraie vie » ça va pas le faire »¹¹³

Finalement, ce genre de spectacle-forum tend vers un *Théâtre œcuménique* qui permet que ce soit la coach en « *accompagnement de la gestion de crise (gestion du conflit, gestion de la violence* »¹¹⁴) qui propose la séquestration du patron, un comble pour ce *Théâtre populaire de classe* qui, à l'origine, prônait la répétition de la révolution.

¹¹¹ Toutes les citations non quotté ci-dessus son tiré d'un entretien avec D. du 26/04/2012 à 35min48

¹¹² Nous nous sommes entretenu avec elle à la fin de la représentation.

¹¹³ Entretien avec A. du 05/05/2012 à 24min07

¹¹⁴ Trouvé sur le profil professionnel Viadeo de Ratiba.

Ratiba s'entraîne à la gestion de la crise, à la contre-révolution en participant à un spectacle de théâtre-forum en janvier 2011, de la même façon qu'elle assiste à une conférence « Sagesse et performance » de François Délivré¹¹⁵ (« *un parcours singulier : Polytechnicien et sculpteur, dirigeant d'entreprise puis consultant RH et coach.* ») en janvier 2012 pour répondre à de grandes questions :

« A l'heure de la concurrence internationale et de la crise économique, comment les managers peuvent-ils concilier performance économique et qualité de vie au travail ? Pour les grandes décisions (fermetures d'usine, licenciements), mais surtout au quotidien, comment garder sa sérénité et faire des choix « sages » alors que l'aiguillon de la performance brouille les repères ? »¹¹⁶

Finalement on se retrouve dans une farce où la potentielle conseillère du patron spectatrice s'oppose sur scène au conseiller du patron acteur avec une morale à la fin coercitive et dogmatiquement non-violente : « Séquestrer son patron est dangereux pour la santé du patron » .

Après tout, peut être, qu'au delà de ses activités professionnelles et de ses intérêts pour le coaching type « Méthodes PNL¹¹⁷ », Ratiba est sincèrement militante et sa proposition de séquestration du patron aurait certainement eu le même dénouement si elle avait été lancée par un employé de supermarché en lutte, puisque lors des entraînements au forum cette possibilité avait déjà été évoquée par les acteurs, avec les pistes qui vont avec, comme l'indique H. :

« Ce qui m'a impressionnée, c'est quand une personne est montée sur scène et qu'elle a dit, « on va prendre le patron en otage ». On a pris les balais, sauf que les balais ne tenaient pas. Tu sais parce qu'on joue souvent à l'aveugle, ou alors à l'évanouissement, et moi j'avais, Jean-Paul, devant moi qui était le patron, et cette andouille je croyais vraiment qu'il allait s'évanouir, et non, il a carrément balancé sur le balai. »¹¹⁸

¹¹⁵ http://www.dailymotion.com/video/x8fcwd_francois-delivre-un-bon-coach-ne-do_lifestyle

¹¹⁶ <http://fr.viadeo.com/fr/event/006imaiy6kb33j2/conference-sagesse-et-performance-par-francois-delivre>

¹¹⁷ Programation NeuroLopringuistique voir *La programmation neurolinguistique ou l'art de manipuler ses semblables* <http://www.pseudo-sciences.org/spip.php?article153>

¹¹⁸ Entretien avec H. du 11/02/2012 à 3min20

Oppression du protagoniste pendant le Forum

Mais le risque de permettre à un spectateur d'intervenir pendant le Forum sur une situation d'oppression qu'il n'a pas vécue et avec laquelle il n'éprouve pas d'identification ne serait-ce que par analogie, c'est de transformer le spect-acteur en oppresseur, surtout lorsque le protagoniste joue sa propre situation d'oppression. C'est ce que raconte I., une des participantes à *La Force des Gueux* en répondant : « *Quand on fait du Théâtre, après le Théâtre, quand on fait le Forum c'est ça qui me fait très mal.* »¹¹⁹

I. évoque plus particulièrement un Forum qui s'est passé pendant une représentation du spectacle de théâtre-forum *Les Invisibles* le 1er juin 2007 au Théâtre de Chelles devant 750 spectateurs dont plus de la moitié issus de milieux populaires. Le but du spectacle était notamment de : « *confronter nos idées et nos propositions concrètes à celles des autres (ceux qui viennent d'autres milieux sociaux, d'autres cultures, d'autres régions du monde, ceux qui ont d'autres passés et d'autres expériences, ceux qui ne sont pas de la même génération)* ».

Habituellement, lorsque la situation d'oppression racontée par le participant est trop dure, il ne joue pas son propre rôle au théâtre, il sera joué par une personne avec qui il a partagé son récit en petit groupe et qui a vécu une situation d'oppression similaire mais pas exactement identique. Ainsi dans *La Force des Gueux* c'est J. qui joue l'histoire¹²⁰ de F. et il n'y a pas de Forum fait dessus : Les spectateurs n'ont pas (tous) vécu dans une dictature comme au Congo-Kinshasa où pour une simple participation à une manifestation, on risque soi-même et sa famille, d'être tués, violés, torturés, emprisonnés. Ils peuvent avoir de l'empathie pour la situation représentée, mais comme ils n'ont pas vécu cette situation, ils n'ont pas la « légitimité » de prendre la parole dessus.

D'autant plus que c'est une situation passée, qu'on espère ne pas retrouver maintenant qu'on est en France, faire forum dans ces conditions, et devant 700 personnes serait violent et absurde. La seule forme de réception dans ce cas précis est celle du témoignage. J. a vécu une situation similaire mais elle fait partie de NAJE depuis 2004 et arrive plus facilement à prendre de la distance par rapport à cette situation (pendant la représentation à Chelles, elle improvise même en Lingala¹²¹ et arrive à faire rire les

¹¹⁹ Entretien avec I. du 21/04/2012 de 15min30 à 17min13

¹²⁰ C'est plus une réécriture qui combine les récits d'exilées de guerre Congolaises que le récit de F..

¹²¹ Langue parlée en Angola, au Congo Brazzaville et au Congo Kinshasa.

Congolais présent dans la salle) donc à jouer celle de F. qui elle, l'a racontée pour la première fois¹²² pendant le processus de création de *La Force des Gueux*.

Mais en 2007, pour I. les encadrants de la Compagnie « *ont oublié de le faire pour [elle]* »¹²³ : elle joue son propre rôle et il y a eu Forum, pas exactement sur la scène de l'oppression vécue en Afrique, mais sur la scène suivante, en France qui représente une « *rafle policière* » de sans-papiers qui « *s'effectue dans la violence aux abords d'une distribution de nourriture par les restos du cœur* » où se regroupe des « *Français ou étrangers* » qui « *vivent la même condition* ».

Selon la Compagnie « *Le forum est proposé sur cette scène de manière à permettre à tous les spectateurs [qui viennent d'autres milieux sociaux, d'autres cultures] de se poser eux-mêmes la question et d'en débattre.* »¹²⁴

Pendant les interventions lors du Forum ne vont pas se faire uniquement sur les moyens de résister collectivement aux rafles mais aussi sur les raisons de l'exil de I. : *On m'a posé des questions comme : « Pourquoi tu n'es pas restée au Congo-Brazza ? »*¹²⁵

Le simple fait de poser cette question est perçue par I. comme une oppression raciste et c'est compréhensible: Le spectacle commence par ce récit « *Les rebelles arrivent dans le village de I., avec leurs mitraillettes. Le mari de I. est tué et toute sa famille dispersée.* »¹²⁶, le forum se fait sur la scène suivante où on montre une arrestation à la sortie de la préfecture, puis une rafle policière en France. Qu' un spect-acteur intervienne pour poser la question de pourquoi, I. n'est pas restée dans un pays limitrophe comme le Congo-Brazza, c'est faire preuve d'un manque d'empathie et d'une ignorance par rapport à la situation politique de ce pays où « *On peut dire au président Sassou-Nguesso : « Cherchez moi cette dame ». Comme ça ... on peut te chercher pour t'arrêter* »¹²⁷ et te renvoyer au Congo Kinshasa.

¹²² Entretien avec A. du 05/05/2012 à 12min51

¹²³ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 15min30

¹²⁴ Toutes les citations non quotées ci-dessus sont tirées du *Compte rendu de l'opération "Les invisibles" 2007 et bilans des participants* http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=270

¹²⁵ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 15min30

¹²⁶ *Compte rendu de l'opération "Les invisibles" 2007 et bilans des participants* http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=270

¹²⁷ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 15min30

« Quand tu vois quelqu'un qui te pose cette question, ça te fait mal. Donc tu demandes : « Tu ne voulais pas que je vienne ici ? ». Parce que je ne viens pas ici pour prendre l'argent ou quoi, mais pour me protéger quand même ! Je suis humain ! Il y a des gens qui croient que si tu viens ici c'est pour faire ça... »¹²⁸

Ce spectacle se voulait aussi un lieu pour réfléchir « à comment il est possible de sortir des préjugés et stéréotypes à l'œuvre dans notre société. »¹²⁹

Certes, cette confrontation lors du Forum peut permettre à un public raciste ou xénophobe de changer son point de vue sur l'immigration mais le problème c'est lorsque cette confrontation avec l'opresseur n'est pas souhaitée par l'opprimé : « C'est Fabienne qui voulait qu'on fasse ça, sinon pour moi elle ne voulait pas, parce que j'ai vu comment les autres me posaient les questions... oh la la, c'est ça qui me fait mal, elle a dit non, fait ça, c'est bien, ce n'est rien, c'est pour ça que j'ai fait le Forum sur ça ». ¹³⁰

En effet, il est assez compréhensible, de ne pas vouloir répéter au théâtre, pendant le Forum, l'oppression raciste que l'on vit tout les jours dans la société française, que ce soit au C.A.D.A¹³¹, au contact des instructeurs de l'O.F.P.R.A¹³², à la préfecture, dans d'autres administrations ou n'importe où dans la rue.

Si le public de ce spectacle-forum est volontairement mixte (NAJE le détaille très précisément dans le compte rendu de l'opération¹³³) les interventions en Forum sont selon I. le fait exclusif d'hommes et de femmes français-e-s et blanc-he-s. Les invisibles, les sans, spectateurs ne prennent pas part au Forum, en tout cas, pas sur la question de la lutte des sans-papiers. I. l'explique pour les Congolais par le fait qu' « ils viennent juste pour voir, ils ne posent pas de questions, ils savent comment ça se passe là bas » et des nombreux sans-papiers présents aucun n'interviendra, une dame préférant attendre la fin du spectacle pour la « féliciter à la fin, c'était une dame arabe, elle m'a dit « Moi je suis ici depuis 7 ans je n'ai pas les papiers, je n'ai pas ça ça ça... » ». En effet, il devient

¹²⁸ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 15min30

¹²⁹ *Compte rendu de l'opération "Les invisibles" 2007 et bilans des participants*
http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=270

¹³⁰ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 15min30

¹³¹ Centre d'Accueil des Demandeurs d'Asile.

¹³² Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides

¹³³ *Compte rendu de l'opération "Les invisibles" 2007 et bilans des participants*
http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=270

compliqué de partager des pratiques de luttes quand une partie du public n'est pas prêt à s'engager dans cette lutte, bien au contraire, puisqu'il se pose la question de la légitimité de la présence des autres opprimé-e-s parmi eux. L'autre piste de cette non-intervention, que nous traiterons plus tard, est la capacité à intervenir sur scène qui pour B., un participant interviewé, est plus facile pour un public habitué à la technique du théâtre-forum que pour un public novice.

Ainsi, cette partie du spectacle en forum s'éloigne de la « *Cité du théâtre de lutte politique* »¹³⁴ où les opprimés s'organiserait ensemble pour lutter contre l'opresseur (s'organiser contre les rafles, obtenir la régularisation) et se rapproche plus de la « *Cité du théâtre de refondation d'une communauté théâtrale et politique* »¹³⁵ plus compatible avec les exigences, notamment en terme de public, des financeurs (ACSE¹³⁶, DGAS¹³⁷, association George Hourdin¹³⁸) en jouant avec la politique de la pitié de la Cité du théâtre Œcuménique : Il faut faire une place dans la communauté aux pauvres sans-papiers pour renforcer la cohésion sociale entre pauvres.

Après des Forums sur les sans-logis puis sur le travail au noir. C'est le message qui est délivré à la fin, lorsque les acteurs quitte la scène « *pour présenter la situation de Marie Pierre dont le mari vient d'être renvoyé au Sénégal la laissant sans ressources avec ses trois enfants nés en France. Nous ne faisons pas forum mais appel aux spectateurs présents pour une quête et aussi pour trouver un menuisier qui serait d'accord pour faire les démarches pour embaucher son mari et lui permettre peut être de revenir. Nous affirmons que sa lutte à elle est notre lutte à tous pour notre société.* » Une injonction par un appel, à la solidarité effective entre pauvres, en tout cas pour un cas particulier assez consensuel : un père travailleur avec des enfants, de la constitution d'un front uni des sans dans la lutte. Une piste qui peut résoudre de façon pragmatique la situation particulière mais qui ouvre peu de perspectives de lutte pour les sans-papiers à part celle permis plus ou moins par l'État : La régularisation par le travail.

¹³⁴ Définit par **HAMIDI-KIM** Bérénice dans *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse. Université Lyon 2-lumière : École doctorale 3LA. 2007, p.43.

¹³⁵ Définit par **HAMIDI-KIM** Bérénice dans *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse. Université Lyon 2-lumière : École doctorale 3LA. 2007, p.43.

¹³⁶ Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des Chances

¹³⁷ Direction Générale Adjointe des Solidarités

¹³⁸ « *L'Association Georges Hourdin encouragera les initiatives qui permettent l'expression des personnes et des communautés victimes de la pauvreté et l'exclusion. Elle considère en effet que leurs réflexions, tirées de leur expérience de vie, sont essentielles pour bâtir une société plus juste et plus humaine.* » sur http://assogeorghourdin.org/spip/rubrique.php3?id_rubrique=4

Mais la quête, à la fin du spectacle peut aussi s'analyser comme une purge de l'envie de transformation qui aurait pu émerger pendant le forum, de la frustration de n'avoir pas agit au Théâtre. En permettant au spectateur d'agir immédiatement, après le spectacle on lui fait croire que sa simple participation à une représentation théâtrale est en soi un acte de lutte et on lui permet, à la fin, de s'acheter une bonne conscience en réalisant une bonne action. S'il est possible d'agir immédiatement au Théâtre à peu de frais, à quoi bon prendre des risques, pour agir dans la « vraie vie ». On retrouve la, sous une autre forme, la critique du Spectacle-forum faite par Bernard Dort : « *la liberté du spectateur ce ne saurait être d'entrer dans le spectacle : là, il est métamorphosé en acteur et il devient captif du jeu théâtral* ». ¹³⁹

A force d'entraînement à l'action pendant un spectacle-forum sans enjeux ou désir de luttes futures et concrètes on devient acteur ou actrice ... de théâtre ou participant-e au prochain spectacle de la Compagnie NAJE.

Un monopole des interventions par le public « averti » ?

Selon B., il y a eu beaucoup plus d'échanges lors d'un Forum du spectacle-forum *Les étranges* dans une salle, auprès d'un public « averti », c'est-à-dire, un public ayant l'habitude de la forme théâtre-forum et étant déjà militant, que lorsque le même spectacle-forum sera rejoué à la bastille dans la rue où les interventions seront d'après lui beaucoup plus timorées et moins intéressantes. Sa conclusion est qu'il est plus facile d'intervenir pendant le forum pour un public « averti » :

« Pour moi le résultat n'est pas le même, quand on est averti, on a certaines facilités à prendre la parole, à rebondir sur des questions précises, et à faire Forum la dessus. Par contre quand on n'est pas habitué à ce genre de théâtre, [...]ça fait un blocage. Il faut être averti, pour pouvoir rebondir sur certaines questions et savoir par quel bout prendre les choses». ¹⁴⁰

Cette affirmation se base sur son expérience personnelle en tant que spectateur de théâtre-forum. Il n'arrive pas à « *rebondir tout de suite sur la question qui a été posée, aussi bien en spectacle que ce qui se passe en Forum* », il lui faut du recul [...], *réfléchir sur la question et revenir ensuite dessus.* » ¹⁴¹

¹³⁹ DORT, Bernard, « Libérer le spectateur », *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, POL, 1995.

¹⁴⁰ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 38min25

¹⁴¹ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 43min05

Il explique donc sa non-intervention par un besoin de temps pour mener une réflexion sur le sujet présenté pendant la scène de théâtre-forum avant d'oser tenter une proposition.

Par ailleurs il constate que même si on « *voi[t] bien que les gens, [...] veulent prendre la parole* », qu'ils « *on envie de dire des choses par rapport à ce qu'ils on vu sur scène* » Ils n'y arrivent pas à cause d'un« *blocage* », « *[...]du au fait de monter sur scène : la peur de monter sur scène et de prendre la place de l'acteur* ». B. pense que ces gens « *Dans une réunion, [...] ils prendraient le micro, ils prendront la parole et ils ont des choses à dire* »¹⁴²

Ainsi pour B., ils seraient plus difficile pour des personnes n'ayant pas l'habitude de jouer, de participer à un spectacle de théâtre-forum que de prendre la parole dans une réunion.

Alors si *n'importe qui* n'a pas la capacité de monter sur scène ou éprouve un « *blocage* » qui l'en empêche « *c'est un handicap... Dans ce cas là on peut se poser la question si le théâtre-forum joue pleinement son rôle, parce que pour faire Forum, il faut être là, il faut être sur scène.* ».¹⁴³

Cette difficulté est certainement décuplée pour la représentation du 11 Janvier 2011 de *La Force des Gueux* ou un spect'acteur non-initié doit monter sur scène devant le public de 700 personnes du Théâtre de Chelles.

Si nous regardons en détail les personnes qui ont osé remplacer l'opprimé-e sur scène ce jour là on constate effectivement que ce ne sont pas *n'importe qui*.

Ratiba, n'avait jamais participé à un spectacle-forum avant la *Force des Gueux* mais elle a l'habitude de ce genre de mise en situation étant coach. Elle ne propose pas la séquestration sur son initiative personnelle mais après la proposition orale d'une personne en fond, de salle, qui n'a pas voulu monter sur scène.

¹⁴² Entretien avec B. du 24/02/2012 à 39min30

¹⁴³ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 39min30

Céline est déléguée CGT, elle intervient en développant des arguments juridiques relatif au droit du travail. Une intervention similaire à ce qu'elle doit habituellement faire dans sa vie professionnelle en tant que syndicaliste.

Une autre personne au pull bariolé est intermittente du spectacle. Je ne me souviens plus de son intervention mais son travail la rapproche du monde du spectacle.

Maya fait partie du collectif des centres sociaux du Rhône-Alpes qui est à l'initiative de la marche contre la pauvreté et pour la dignité présentées dans le spectacle. Dans son intervention elle remplace Lucette dans la scène sur les centres sociaux : elle joue son propre rôle, convaincre d'autres centres sociaux de participer à la marche.

Manu fait également partie du collectif des centres sociaux, il a participé au processus de création du spectacle en tant qu'intervenant. Il remplace le directeur du centre social et joue ainsi son propre rôle dans la vie.

Muriel Bombardie, travailleuse sociale a rejoint NAJE pour le spectacle suivant : *Pauvres administrés*. Intervention dans la fosse pour parler de son collectif de travailleuses sociales

Une personne a fait une intervention sur les lunettes, qui s'appuie sur du vécu.

KAE est intervenu pour proposer à tout le public de monter sur scène pour faire une opération de blocage des caisses de supermarché : Il a déjà été participant à deux spectacles nationaux de la compagnie NAJE. Il maîtrise donc la technique du théâtre-forum.

Ce sont plus les allié-e-s, que les « gueux » eux même qui montent sur scène pour remplacer l'opprimé-e.

Ainsi nous constatons qu'une grande majorité des interventions sont le fait d'intervenant au spectacle, de militant-e-s ou de personne ayant une pratique théâtrale.

DE L'INATTENDU ET DU NOMBRE : L'ÉMEUTE DU PUBLIC.

Le pouvoir de l'acteur et du joker.

Yves Guerre critique la forme de spectacle de théâtre-forum qui serait contradictoire avec la volonté du théâtre de l'opprimé de rendre les moyens de productions théâtraux aux spectateurs.

« Il y avait là comme une contradiction [...], puisque prétendant abandonner le pouvoir, les acteurs le gardaient doublement, en restant initiateurs du rite qu'ils souhaitaient le plus spectaculaire possible [de manière à être reconnus par l'institution de la culture] et en maîtrisant le déroulement du forum [il s'agissait de « gagner » le match d'improvisation avec le spectateur]. »¹⁴⁴

En effet, nous pouvons constater une inégalité des moyens d'expressions créatives, entre un acteur professionnel comme Jean-Paul Ramat qui pratique les techniques du théâtre de l'opprimé depuis plus de 30 ans, surentraîné à la pratique du théâtre-forum et maîtrisant à fond les thèmes politiques abordés et un spect-acteur qui intervient pour la première fois sur scène. L'acteur conserve ainsi le pouvoir de mener le jeu. D'autant plus qu'il s'entraîne à faire forum avant le spectacle et peut élaborer à l'avance ses improvisations en fonction des potentielles solutions que le spect-acteur risquerait de proposer.

Nous retrouvons ces caractéristiques lors de la représentation du spectacle de théâtre-forum *La Force des Gueux* et les participant-e-s interviewé-e-s l'évoque, nous allons voir comment cette situation de pouvoir a pu à un moment être débordée et qu'elle est son intérêt dans la vision traditionnelle du théâtre de l'opprimé.

« C'était la scène ou je faisais partie des intérimaires du grand magasin et ce cher Jean-Paul¹⁴⁵ nous disait « vous ne faites pas partie du personnel »¹⁴⁶ moi j'avais envie de réagir là-dessus : « Comment on fait pas partie du personnel ? » et puis ça a été repris par quelqu'un et ensuite quelqu'un d'autre est monté sur scène en proposant qu'on séquestre le patron et son conseiller.¹⁴⁷

¹⁴⁴ GUERRE, Yves, *Jouer le conflit, pratiques de théâtre-forum*, Paris : L'Harmattan, 2006, p.15.

¹⁴⁵ Comédien de la Compagnie NAJE. Joue le rôle du conseiller du patron du magasin dans cette scène.

¹⁴⁶ « 1ère partie : Le Magasin et la sous-traitance, Tableau 2 : Patron, conseiller, salariés puis sous-traitant » dans BRUGEL Fabienne et RAMAT Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.20.

¹⁴⁷ Voir l'intervention de Ratiba à partir de 2mn 53s in CLAIRET, Johanna et N'FANTEH Minteh, *La compagnie NAJE dans la Force des Gueux*, reportage vidéo de 8min05, spectacle "La force des

Alors ça ! j'ai trouvé ça vachement bien, mais Jean Paul s'en tire toujours : il tombe dans les pommes, donc évidemment on est obligé d'appeler les pompiers et ça fout tout par terre. Voilà il nous a cassé la baraque, il est trop fort [rire] il y aurait eu quelqu'un d'autre ça aurait peut être pu avoir des... mais voilà il tombe dans les pommes, bien sur.... Et après il dit qu'on l'a tapé forcément. »¹⁴⁸

L'acteur professionnel, qui joue l'opresseur décide quand il laisse le spect-acteur gagner en fonction du rapport de force que ce dernier arrive à établir. Mais le plaisir de jouer est tel que l'acteur va tout faire pour rester le plus longtemps sur scène, faire rire le public, garder son petit pouvoir d'acteur oppresseur. Au point, que l'entraînement au forum sert aussi à modérer le jeu de l'acteur comme l'explique D. :

« Les gens qui jouent, ils faut qu'ils s'entraînent à faire forum, pour que l'autre, celui qui vient, qu'il rencontre à la fois de l'opposition, parce qu'en général c'est pas facile, mais en même temps il faut lui faciliter la tâche. Des petits trucs tout cons : comme chaque acteur à envie de jouer aussi, si il y en a six qui se mettent à sauter sur la personne, c'est foutu, c'est pas comme ça dans la vraie vie enfin ça peut être comme ça, mais l'idée c'est pas ça. »¹⁴⁹

Il doit laisser le spect-acteur qui monte pour la première fois sur la scène, s'exprimer, avant de lui opposer la puissance de son jeu : la volonté de l'opresseur. Le Joker est censé aider le spect-acteur dans son intervention, en l'accompagnant et en le soutenant. Il est surtout celui qui distribue la parole, qui gère l'intervention, décide d'y mettre fin et la commente en en faisant « l'ascèse »¹⁵⁰.

gueux" joué par la compagnie NAJE le 15 janvier 2011 à Chelles (77).

http://www.dailymotion.com/video/xk36qb_forcedesgueux-rc

¹⁴⁸ Entretien avec A. du 05/05/2012 à 22min

¹⁴⁹ Entretien avec D. du 26/04/2012 à 4min30

¹⁵⁰ « Il y a un rôle qui normalement est dévolu à la personne qui mène les débats qui consiste à faire ce qu'on appelle l'ascèse de l'intervention, essayer de comprendre sur quoi ça repose, comment, les tenants et aboutissants, essayer de dégager la philosophie de cette action. », RAMAT, Jean-Paul à 20s dans *Les Utopiades 2012: Jean-Paul Ramat*

http://www.dailymotion.com/video/xodwpy_les-utopiades-2012-jean-paul-ramat_webcam

Les utopiades de l'Arene

D. évoque une interruption du forum par le Joker après l'évanouissement de l'acteur jouant le conseiller du patron, alors que la scène aurait pu continuer :

« Après c'est les limites du théâtre-forum et du temps qu'on a, c'est vrai que là Fabienne elle arrête, alors qu'après ça pourrait continuer, après, jusqu'à quand ? Une solution a été développée, lui il a trouvé la parade, bon on s'arrête là, c'est dommage, je pense qu'on met pas assez de temps sur le Forum, les gens viennent trop à la fête, il y a une heure de jeu, et une heure un quart de Forum, je dis que ça pourrait être très largement trois heures de Forum, mais est ce que les gens resteront ? »¹⁵¹

Lors de la représentation de La Force des Gueux du 11 Janvier 2011 au théâtre de Chelles la grande taille de la salle nécessite une sonorisation des spectateurs qui montent sur scène pour intervenir. Un obstacle supplémentaire pour les spect-acteur est donc de parler dans un micro tout en menant à bien leur intervention. Fabienne Brugel, la jokeuse, accompagne les personnes qui montent sur scène en leur tendant le micro. La plupart du temps elle ne leur donne pas le micro, mais reste près des personnes pour les sonoriser. Ce qui constitue une aide, la voix de l'intervenant-e est amplifiée sans qu'il ou elle est besoin de tenir le micro, constitue également une dépendance vis à vis de la Jokeuse, la parole ne peut pas s'exprimer librement et de façon autonome. Le micro est autant une aide qu'un dispositif de contrôle de la parole et de pouvoir au service du Joker. Une personne de la compagnie, reste tout près de nous, si elle peut permettre qu'on ose s'exprimer, sa présence très proche empêche aussi qu'on se lâche complètement : un mouvement brusque et notre parole n'est plus sonorisée.

La jokeuse garde, par ailleurs un pouvoir de mise en scène, elle dirige discrètement les comédiens pour qu'ils réagissent au mieux avec les propositions des spect-acteurs.

Débordement et reprise en main par le spectacle.

Quand Kaé monte sur scène pour son intervention, qui vient en aide à l'intervention de Céline, la délégué CGT, il bénéficie d'un traitement de faveur : la Jokeuse lui laisse le micro dans les mains. Peut être parce qu'elle connaît Kaé et qu'elle lui fait confiance : il a déjà participé à deux spectacles nationaux de la Compagnie NAJE et est un peu plus acteur que les autres spect-acteurs jouant presque le rôle d'un Joker autonome, mais aussi surtout parce qu'elle doit maintenir la mise en scène initiale en dirigeant le jeu des comédiens du spectacle. La jokeuse ne peut pas contrôler à la fois le jeu des spect-acteurs et celui des comédiens. Elle abandonne alors temporairement son pouvoir à Kaé

¹⁵¹ Entretien avec D. du 26/04/2012 à 9min32

en lui laissant le micro et en lui disant « *Vas-y !* »¹⁵². Celui-ci en appelant énormément de gens à monter sur scène pour mener une opération d'auto-réduction, réussit temporairement à détruire réellement la mise en scène, les règles du forum et le pouvoir des acteurs professionnels.

Comme le remarque A., une des participantes : « *cette foule qui monte tout d'un coup sur la scène c'est quand même inhabituel, en même temps ça fait partie des possibles, c'est pas une règle, mais ça fait partie des possibles, mais ça m'a bien plus. Ce moment de joyeux bordel !*¹⁵³ *Tu te dis dans la vraie vie quand c'est le joyeux bordel c'est le seul moment ou on arrive à couper le sifflet à Jean-Paul, à un moment il balbutiait* ». ¹⁵⁴

L'insurrection des spect-acteurs

Pendant un court moment, les gens sont sur scène, ils ont détruit le cadre, ils ont vaincu l'acteur professionnel, Ils se sont réappropriés la scène l'ont envahi, on détruit le cadre de la représentation, c'est l'insurrection des spect-acteurs ; Jean Paul, l'acteur/oppresseur bégaie, il perd temporairement le pouvoir de mener le jeu, il s'agite. Les spect-acteurs jubilent, les participant-e-s crient « *grève salariée* », les spectateurs assis sont déstabilisés, ne comprennent plus, ce n'est plus du spectacle, ce n'est plus du théâtre, c'est l'anarchie.

En sortant du rôle qu'on avait prévu pour eux, en ne sachant pas quoi faire, le public nombreux qui envahi la scène ne devient ni spectateur, ni acteur, ni spect-acteur mais des émeutier-e-s qui détruisent l'œuvre d'art en cherchant désespérément leur présence. Cette quête autant incertaine, qu'inattendue, déstabilise Jean-Paul qui n'a plus face à lui, une troupe de travailleurs/acteurs, docilement manipulables, que l'on peut dompter facilement en utilisant les artifices de la répression, mais quelque chose d'imprévisible qui n'est pas du jeu.

Mais Kaé, le néo-Joker au micro, ne laisse pas le temps aux émeutier-e-s de se constituer, de créer, d'être en mesure d'exprimer leur créativité ensemble, d'être présents dans l'espace nouvellement conquis et d'être conscient de leur puissance autonome. Kaé fait venir les médias – littéralement – il demande à une caméra qui capte le spectacle

¹⁵² Voir à partir de 6min in **CLAIRET**, Johanna et **N'FANTEH** Minteh, *La compagnie NAJE dans la Force des Gueux*, reportage vidéo de 8min05, spectacle "La force des gueux" joué par la compagnie NAJE le 15 janvier 2011 à Chelles (77). http://www.dailymotion.com/video/xk36qb_forcedesgueux-rc

¹⁵³ Voir à partir de 5mn 54s in **CLAIRET**, Johanna et **N'FANTEH** Minteh, *La compagnie NAJE dans la Force des Gueux*, reportage vidéo de 8min05, spectacle "La force des gueux" joué par la compagnie NAJE le 15 janvier 2011 à Chelles (77). http://www.dailymotion.com/video/xk36qb_forcedesgueux-rc

¹⁵⁴ Entretien avec A. du 05/05/2012 à 54min53

de se rapprocher, parce qu' « *on a peut être besoin de la presse* », « *il y a un journaliste qui arrive* » et les émeutier-e-s dépossédé-e-s de leur devenir se transforment en figurants.

D'autant plus que Jean-Paul a réussi à récupérer un micro, et menace de fermer le magasin le lendemain pour casser la grève. Le journaliste se pose en médiateur. L'énergie collective tombe, on écoute le représentant, le présentateur-télé parlementer avec le patron, les émeutier-e-s sont désormais « *télespectateurs* »/trices. Ce public, sur scène, assiste au match d'improvisation et ses actions sont réduites à approuver ou à huer les chefs au micro comme des supporters, même si un petit côté hooligan subsiste qui fera lancer à certain-e-s quelques projectiles dérisoires sur Jean-Paul.

Rapidement, Fabienne la Jokeuse récupère le micro et interrompt la scène. Les débordements sont définitivement terminés, la jokeuse peut les commenter : « *En tout cas ça fout un joyeux bordel et ça les mets en difficulté, donc il y a quand même du possible. Ok ? Il n'a pas encore réagit mais là il est mal quand même* »¹⁵⁵ .

Cette ascèse de la Jokeuse a son importance car elle plaque des mots sur les événements qui se sont passés sur la scène. Ce sont les mêmes mots de *Joyeux bordel* et de *possible* qui sont repris par A. pour relater la scène lors de son interview¹⁵⁶.

L'intervention reprend sous une forme plus ordonnée : un contre un, représentant contre conseiller du patron, avec la foule de supporters sur scène qui suit, le spectacle continue, il se fait tard, le public applaudit et tout le monde retourne sagement s'asseoir sur son siège. *Show must go one.*

CRITIQUE DU SPECTACLE-FORUM

Nous l'avons vu la représentation du 11 janvier 2011 du spectacle-forum *La Force des Gueux* de la compagnie NAJE reste avant tout un spectacle. Les interventions ont tendance à être monopolisées par les personnes qui maîtrisent le mieux les codes du théâtre et les règles du théâtre-forum. Si les interventions ont une valeur d'agitation et de partage de pratique de lutte, et qu'elles mettent peut-être en mouvement tous les spectateurs qui ne sont pas montés sur scène mais qui en avait envie, elles ne permettent

¹⁵⁵ Voir à partir de 7min30s in **CLAIRET**, Johanna et **N'FANTEH** Minteh, *La compagnie NAJE dans la Force des Gueux*, reportage vidéo de 8min05, spectacle "La force des gueux" joué par la compagnie NAJE le 15 janvier 2011 à Chelles (77). http://www.dailymotion.com/video/xk36qb_forcedesgueux-rc

¹⁵⁶ « *ca fait partie des possibles, mais ça m'a bien plus. Ce moment de joyeux bordel !* », Entretien avec A. du 05/05/2012 à 54min53

pas réellement à *n'importe qui* dans la salle de monter sur scène et de pouvoir y développer librement son poème. La gestion des interventions par les acteurs professionnels et par le Joker limite les possibilités d'expressions.

Jouer plus souvent les spectacles-forum

D., un participant regrette que pour « *un investissement de 6 ou 7 mois [...], on ne joue qu'une fois ou deux* » un spectacle-forum : « *c'est de la folie, c'est des trucs qui pourraient tourner beaucoup plus. Justement, pour permettre à d'autres gens de se rencontrer, de discuter.* »¹⁵⁷

De la même façon A. pense qu' « *il faudrait pouvoir les rejouer plein de fois mais partout quoi. Le problème c'est qu'il coûte tellement cher, ce spectacle, qu'on ne peut pas le rejouer si il n'y a pas des gens qui le paye parce que il y a plein de billets de trains à payer donc il est condamné à jamais être rejoué* »¹⁵⁸ Le coût : obstacle à la diffusion .

En effet, un spectacle comme la Force des gueux dans sa version initiale avec 44 professionnels et amateurs nécessite un cachet spectacle de 12000€ auquel vient s'ajouter les déplacements SNCF en 2ème classe des 44 participants et l'hébergement si le spectacle à lieu hors Île de France. Une version allégée est également proposée avec 13 comédiens professionnels, la musicienne et l'animatrice du Forum. Le cachet spectacle étant alors réduit à 6600€ plus les déplacements SNCF et hébergement des participants si le spectacle à lieu hors d'île de France¹⁵⁹

« *Les obstacles sur un spectacle comme ça, c'est vrai que je dis qu'il faudrait qu'il tourne beaucoup plus, mais financièrement, ça ne marche pas, si on veut que tous les gens qui participent à ce spectacle, puissent, le faire tourner, des gens comme moi ils sont pas libres tout le temps puisqu'ils travaillent, d'autres qui sont plus libres, il faut qu'ils soit payés. Donc il y a une limite quand même à ça. Soit tu fais partie d'une troupe, et t'es professionnels mais il faut en vivre. L'obstacle, c'est que les gens n'ont pas de fric, il y a de moins en moins de fric dégagé, socialement, culturellement, dégagé pour payer ce type d'intervention. On préfère payer un mec qui va venir faire un discours...* »¹⁶⁰

¹⁵⁷ Entretien avec D. du 26/04/2012 à 3min40

¹⁵⁸ Entretien avec A. du 05/05/2012 à 24min07

¹⁵⁹ Fiche de présentation de *La Force des Gueux*
http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/la_force_des_gueux.pdf

¹⁶⁰ Entretien avec D. du 26/04/2012 à 34min30

LE DEVENIR DES PARTICIPANTS.

« Devenir c'est ne pouvoir apprivoiser l'extrême, c'est regarder dans le fond ouvert des choses, ou les cendres se mêlent au fleuve comme des visages à des portes d'infini. C'est l'indompté qui fend le soleil pour vaincre la nuit. »¹⁶¹

PRÉSENTATION DE L'ENQUÊTE.

C'est en rencontrant les participants et en recueillant leurs témoignages que peut se construire l'élaboration d'un travail avec les opprimés pour tenter de comprendre leurs devenirs. J'ai choisis de m'entretenir uniquement avec les participant-e-s non professionnelles, n'appartenant pas à l'encadrement bénévole ou rémunéré de la compagnie NAJE. Une autre étude pourrait être faite sur les encadrants, leurs motivations, leur implication dans la compagnie. La frontière entre participant et encadrant ou professionnel et non-professionnel peut être floue : certains encadrants professionnels ont commencé dans la compagnie en tant que participant (appelé aussi « habitant » par la compagnie) à un projet dans leur quartier. Par ailleurs des participants bénévoles non-encadrants sont présents dans la compagnie depuis beaucoup plus longtemps que certains nouveaux encadrants professionnels. Le devenir des encadrants professionnels semble essentiellement tourné vers la reproduction de la compagnie, sa survie financière, le nombre élevé d'ateliers à animer (105 par an), et de représentations (74/an) ne doit pas laisser beaucoup de possibilités pour développer un devenir en dehors de la vie professionnelle de la compagnie.

Ils pourrait être intéressant de se pencher sur le devenir des encadrantes bénévoles qui pour certaines, par engagement ont fait le choix de ne pas se professionnaliser. Même si pour certaines, leurs tâches administratives et organisationnelles permet de dégager du temps aux professionnels pour se concentrer sur des tâches plus créatives qui bénéficient ainsi du statut d'intermittent du spectacle.

J'ai interrogé 11 personnes sur les 33 participant-e-s au processus de création du spectacle de Théâtre de l'opprimé *La Force des Gueux* du 30 avril 2010 au 15 janvier 2011, (date de la première représentation du spectacle à Chelles). Certaines font partie de la compagnie depuis sa création en 1997, pour d'autres, *La Force des Gueux* est leur toute première expérience théâtrale.

¹⁶¹ CLANCY, Geneviève, *L'Esthétique du Devenir*, L'Harmattan : 1999, collection Poètes des cinq continents.

Les trois séances de répétitions auxquelles j'ai assisté, fin 2010, début 2011, m'ont permis de faire connaissance avec les participant-e-s et de prendre les contacts de certain-e-s d'entre eux/elles, d'appréhender le mode d'organisation de la compagnie, de découvrir les liens d'amitiés qui existent entre les différentes personnes, mais aussi en participant aux jeux, au Forum et au bilans de mieux comprendre et ressentir les techniques mises en place par la compagnie pour construire le spectacle et au delà pour permettre aux participants de s'exprimer dans un cadre bienveillant.

Mais c'est surtout pendant les deux stages de théâtre-image que j'ai pu saisir la dynamique de travail de la compagnie reposant sur la dynamisation des participants à travers des jeux, suivi d'un travail en petit groupe qui permet l'expression créative de situation d'oppression vécu personnellement et enfin la mise en commun en grand groupe avec un Forum. Chaque séance se termine par un bilan, où chacun peut exprimer son ressenti sur le travail effectué. Ces deux stages m'ont permis d'approfondir mes échanges avec certain-e-s des participant-e-s à *La Force des Gueux* qui étaient également présents aux stages.

Ce n'est que début février 2012, plus d'un an après les répétitions de *La Force des Gueux* que j'ai recontacté les participant-e-s, pour m'entretenir avec eux sur la base d'un questionnaire directif de 14 puis de 15 questions.

Conception du questionnaire.

J'ai conçu un questionnaire de 14 questions, dans un premier temps, que j'ai utilisé pour réaliser des entretiens avec 6 participant-e-s. Après discussion avec mon directeur de recherche, nous avons convenu de rajouter une question avant de réaliser les 5 entretiens suivants. Cette 15^{ème} question interroge le rapport au Théâtre qu'avaient les participant-e-s avant et après leur participation au théâtre de l'opprimé.

Intention de l'interviewer

Les deux premières questions cherchent à identifier les intentions et les motivations des participant-e-s et leur expérience du théâtre et du théâtre-forum. La troisième question est plus large, elle peut permettre à l'interviewé-e de se remémorer le processus de création du spectacle, la place qu'il ou elle y a tenu et l'invite à exprimer ce que cela lui a apporté.

S'en suit une série de questions (Q4,Q5 et Q6) qui tournent autour du forum pour amener la personne interrogée à témoigner des situations d'oppressions qu'elle a pu

vivre avant et après le spectacle et pour déterminer si la participation à NAJE lui a permis de résister plus efficacement à ses oppresseurs. Les questions 7 et 8 peuvent déterminer la forme d'engagement collective du participant-e avant et après le spectacle et si elle ou il se définit comme militant-e.

Les trois questions suivantes (Q9, Q10, Q11) abordent les changements concrets ou les envies et possibilités de transformation potentiellement induit par la participation au projet. La douzième question, par son ambiguïté, permet à la personne participante de critiquer la démarche de la compagnie NAJE mais aussi d'énoncer les problèmes rencontrés face à sa volonté de transformer sa situation. Les questions 13 et 14 identifient les liens existants entre les participant-e-s avant et après le spectacle. La dernière question analyse l'impact de la participation au projet dans la représentation du Théâtre que peut se faire la personne participante.

Questionnaire

Q1 Pourquoi avez-vous participé au spectacle *La Force des Gueux* ?

Q2 Aviez vous déjà fait du théâtre forum ? Du théâtre ?

Q3 Comment se sont passés pour vous les 6 mois de préparation du spectacle ? Qu'est ce que cela vous a apporté ?

Q4 Avez vous participé au Forum ? Si oui quelles ont été vos propositions ? Sinon quelles ont été celles des autres qui vous ont touchées ?

Q5 Vous êtes vous retrouvé dans des situations proches de celle décrite dans le spectacle ? Quelle a été votre réaction ?

Q6 Avez vous vécu le même genre de situation ou une situation d'oppression après le spectacle ? Quelle a été votre réaction ?

Q7 Dans le spectacle, on voit plusieurs exemples de lutte collective : la marche pour la dignité et contre la pauvreté, l'action contre la banque *HSBC*, on évoque les luttes en Inde contre *Arcelor-Mittal*. Avez vous déjà participé à une lutte, une action collective avant et après votre participation au spectacle ?

Q8 Étiez vous militant ? L'êtes vous devenu après votre participation au spectacle ?

Q9 La participation au projet *La Force des Gueux* a-t-elle changé quelque chose dans votre vie ?

Q10 A-t-elle changé, la façon de percevoir votre situation personnelle, votre vision du monde ?

Q11 Vous a-t-elle permis ou donner envie d'agir pour transformer votre situation ?

Q12 Quelle sont pour vous les obstacles à ce genre d'action ?

Q13 Connaissiez vous déjà des participants au spectacle ?

Q14 Avez vous revu des participants au spectacle après la dernière représentation à Chambéry ?

Q15 Est ce que cette expérience a changé la représentation que vous vous faisiez du théâtre ?

Contacts des participant-e-s.

J'ai commencé par interroger les personnes avec qui j'avais noué le plus de liens en 2010. Elles m'ont orienté vers d'autres participant-e-s en me fournissant les contacts de leurs ami-e-s. J'ai ainsi été généralement coopté, profitant des recommandations des ami-e-s pour établir une relation de confiance. Par exemple, C. m'a recommandé à J. qui plus tard me recommandera à I. et F.. Je me suis également rendu à certaines répétitions de la compagnie NAJE en 2012 où j'ai pu recroiser certain-e-s participant-e-s et leur demander directement un rendez-vous pour réaliser un entretien. Enfin, pour compléter mon panel d'entretiens et choisir des participant-e-s pour qui *La Force des Gueux* était leur première expérience de théâtre-forum à NAJE, j'ai demandé à Fabienne Brugel, metteuse en scène de la compagnie, la liste des participant-e-s au spectacle *La Force des gueux*, annotée de l'ancienneté des participants-e- et contenant leurs coordonnées. Je me suis basé sur le texte suivant pour présenter ma démarche de recherche aux participant-e-s que j'ai contacté :

« Bonjour, je m'appelle Sylvain, j'ai assisté et participé aux répétitions du spectacle La Force des Gueux avec la compagnie NAJE l'année dernière. Actuellement je suis en Master 1 Étude Théâtrale à l'Université Paris 8 à Saint-Denis et je mène une recherche sur le devenir des participants du Théâtre de l'opprimé : que se passe-t-il après dans la vraie vie ? Je vais vous poser quelques questions, j'aimerais que vous y répondiez assez rapidement et de façon assez courte dans un premier temps. »

Je leur ai lu à nouveau ce texte avant de commencer l'entretien. Le questionnaire n'a pas été envoyé à l'avance aux interviewé-e-s. Une seule personne a demandé à lire le questionnaire juste avant de commencer l'entretien et je lui ai permis de le faire.

Choix de l'entretien directif.

J'ai choisi un mode d'entretien à priori directif : 15 questions pré-rédigées que je soumetts les unes après les autres à l'interviewé en lui demandant d'y répondre rapidement et succinctement. J'ai choisi cette méthode assez volontariste suite à l'écueil de mon tout premier entretien, totalement libre, ce qui m'avait entraîné vers des sphères de la vie très personnelle et privée de l'interviewé. C'était très intéressant mais cela ne répondait pas à l'objet de ma recherche et rendait le traitement après retranscription très laborieux. Je n'ai pas choisi la méthode semi-directive, chère au sociologue, de peur d'oublier des questions si je ne me fiais qu'à une grille d'entretien. Je pensais ne pas être

capable de pouvoir « raccrocher » correctement et au bon moment avec le discours de l'interviewé-e. J'avais peur de me perdre à nouveau dans la parole de l'autre ou au contraire de rester coincé dans ma grille et de tomber toujours faux.

J'ai donc choisi par sécurité et pour mon propre confort, le questionnaire, que j'utiliserai de manière directive en posant les questions les unes après les autres et en demandant à mon interlocuteur d'y répondre rapidement pour ensuite lui demander de développer des points qui semble m'intéresser.

Pendant, dans la pratique, si les deux premières questions obtiennent des réponses courtes, à partir de la troisième l'interviewé-e se laisse aller et c'est tant mieux. Par ailleurs, j'ai préféré adopter une position plus souple d'écoute active, en relançant mon interlocuteur sur des questions qu'il ou elle fait émerger ou en lui demandant des précisions sur des points qu'il ou elle développe avant de passer à la question suivante, après qu'elle ou il semble avoir épuisé tout ce qu'il y avait à dire sur le sujet.

Le questionnaire me sert ainsi de canevas, que je suis d'un point à l'autre mais sans interrompre la dramaturgie que développe la personne avec qui je dialogue.

Collecte des informations sur les participant-e-s et leur contexte avant l'entretien.

Pendant la période d'observation-participante au sein de la compagnie NAJE j'ai pu faire la connaissance des différents participant-e-s et comprendre le fonctionnement du groupe. J'ai également assisté aux répétitions et au spectacle et j'étais ainsi capable lors de l'entretien de relancer l'interviewé-e en m'appuyant sur des situations particulières au spectacle ou aux répétitions.

Le problème de la discussion informelle avant l'enregistrement.

Inévitablement, une discussion commence avant l'enregistrement de l'entretien proprement dit. Plusieurs fois, je me suis laissé piéger par ces échanges qui paraissent à première vue, anodins, mais ou, tout d'un coup, une multitude d'informations très intéressantes surgissent, que je n'ai le temps de prendre en note que très partiellement. C'est ainsi que, parfois, j'obtenais une réponse à la première question de mon questionnaire avant même d'avoir eu à la poser et d'avoir pu l'enregistrer ! l'interviewé-e me répétant rarement la même chose au moment du début de l'enregistrement. J'ai par la suite essayé de réduire au minimum ces échanges, au risque de briser la mise en confiance nécessaire avant de pouvoir réellement parler. J'ai constaté que même pour les personnes avec lesquelles j'ai établi des liens de confiance, « un temps de chauffe » est nécessaire avant que la parole puisse se libérer. Pire, avec certain-e-s avec lesquelles je n'avais pas vraiment de relation de confiance et pour lesquelles j'ai complètement

supprimé le temps d'échange préliminaire, j'ai obtenu des réponses très courtes et stéréotypées à plusieurs de mes premières questions avant qu'une réflexion, une attention ou une approbation de ma part les autorisent à se lâcher sur les dernières questions et il est toujours délicat de reposer une question que l'on a déjà posée. Pour conclure, ceux avec qui j'ai réussi à éviter le double écueil de la perte d'information ou de la frigidité, sont ceux avec lesquelles j'ai réussi à discuter avant l'enregistrement de sujets bénins n'ayant pas de lien avec le sujet de ma recherche, m'exposant toutefois à un nouveau risque : que ce sujet bénin viennent parasiter si ce n'est le reste de l'entretien, au moins les premières questions.

Après l'entretien.

Après chaque entretien j'ai rédigé une note d'impression dans laquelle j'analysais les questions qui avait été éludées par l'interviewé-e, les questions qui sont devancées et les nouvelles questions qui émergeaient. Ainsi que toutes les informations non enregistrées recueillies avant ou après l'enregistrement et mes impressions quant au rapport qui s'est créé entre moi et l'interviewé-e durant l'entretien.

Fiche chrono-thématique/Retranscriptions

J'ai choisi une méthode de retranscription chrono-thématique partielle. J'ai emprunté cette méthode à Marie-Ange Rauch qui nous l'a présentée pendant son cours « *Méthodologie du travail universitaire : conception, élaboration d'un mémoire ; sources écrites / sources orales* ». La fiche chrono-thématique est formatée dans un tableau de quatre colonnes. La colonne de gauche correspond au repère magnéto permettant de retrouver le passage dans l'enregistrement audio. A chaque nouvelle question ou nouveau thème abordé par l'interviewé-e, ce champ est renseigné en heure/minute/seconde. La seconde colonne intitulée analyse chrono-thématique correspond la plupart du temps à une synthèse de ce que déclare l'interviewé-e, suivie parfois d'un début d'analyse et de l'identification d'un thème. La troisième colonne identifie les personnes évoquées par l'interviewé-e. La quatrième colonne retranscrit partiellement l'entretien si nécessaire. Ces colonnes sont remplies au fur et à mesure de la retranscription, puis modifiées et réalimentées lors de relectures doublées quand nécessaire de réécoutes de l'enregistrement oral. Cette méthode permet d'identifier rapidement les différents thèmes qui émergent des différents entretiens et surtout de pouvoir naviguer rapidement dans l'entretien sans avoir à lire les transcriptions du début à la fin, permettant ainsi de repérer les passages qui m'intéressent à un moment. Elle n'est pas forcément moins chronophage que la retranscription complète classique mais

elle permet d'obtenir des matériaux plus facilement exploitables. Cette méthode ne permet pas non plus de réduire la quantité de pages retranscrites : pour 11 entretiens retranscrits on obtient 116 pages de retranscription sous forme de fiche chronothématique, soit une moyenne de 10 pages et demies par entretien. Pour la retranscription totale de l'entretien de A., un des plus long, on obtient 12 pages.

Cette méthode me permet ensuite d'effectuer un recouplement par thème, de rapprocher des déclarations d'interviewé-e qui se rejoignent ou se confrontent au delà de l'ordre pré-établi des questions.

Profils et intentions des participants

Avant d'appréhender les thématiques liées au devenir des participant-e-s, il peut être nécessaire d'en savoir plus sur ce qu'ils sont et quelles sont leurs intentions vis à vis du théâtre de l'opprimé, comment et pourquoi ont-ils participé au projet *La Force des Gueux*. Si on voulait enfermer les interviewé-e-s dans des catégories on pourrait dire que les personnes sont majoritairement des femmes (deux hommes sur 11 interviewé-es), des réfugiés politiques, des personnes âgées isolées, presque toute-s militant-e-s à leur façon, au quotidien, en pédagogie alternative, altermondialiste, pour le droit des femmes au Congo ou en France, de soutien aux sans-papiers, syndicaliste, de gauche, enseignante à la retraite ou encore en exercice, précaire à différents degrés, certain-e-s ayant vécu ou vivant encore en foyer, en résidence sociale ou à la rue, sortant de procédure de surendettement, sans ressources, au R.S.A, à la retraite ou à la COTOREP, d'autres sont salariés dans la restauration, le ménage, « les services d'aide au personne », d'un comité d'entreprise ou dans l'enseignement. Elles vivent donc dans des situations matérielles diverses qui ne déterminent pas totalement pour autant le comment et le pourquoi de leur venue mais l'influencent fortement.

Plusieurs personnes ont eu contact avec la Compagnie NAJE à travers les structures sociales qui les « accompagnent » : l'éducateur du CADA, l'assistante sociale de la résidence sociale, l'association d'échange de savoir leur ont proposé de participer à un atelier, d'assister à un spectacle ou les ont mis en contact avec une personne de la compagnie. Certain-e-s voulaient faire du théâtre, d'autres sont venu-e-s par curiosité puis sont resté-e-s, attiré-e-s par la capacité d'écoute de personnes vivant les mêmes situations qu'elles/eux. D'autres ont rencontré la compagnie NAJE grâce à leurs engagements militants : à travers leur participation à un conseil de quartier, la venue à un spectacle-forum par les réseaux militants, ou l'organisation d'atelier avec la compagnie NAJE dans un CE d'entreprise ou encore la participation à un atelier en tant

qu'enseignante et militante associative d'un quartier ou syndicaliste participant à une lutte sociale. Ces origines sont révélatrices des connexions de la compagnie NAJE dans les réseaux militants et le travail social.

Les « militant-e-s » ont rejoint la compagnie ou y sont restés parce qu'ils ou elles estiment que c'est un bon outil pour partager des histoires, des idées de résistance, de lutte, renforcer les argumentaires pour mener des luttes syndicales et sociales, se rencontrer et vivre un débat en s'y impliquant plutôt que le mener uniquement de façon théorique et détaché.

Les personnes en grande précarité, isolées et âgées y ont trouvé un soutien, une bienveillance, une capacité d'écoute et d'expression qui leur ont donné envie de rester, certain-e-s disent y avoir trouvé « *une deuxième famille* »¹⁶²

D'autres voulaient tous simplement faire du théâtre.

¹⁶² Entretien avec K. du 23/02/12 à 16min17 et Entretien avec E. du 16/04/2012 à 6min30

UN DEVENIR COMMUN.

Les témoignages

« On peut tout dire au théâtre, personne vous juge. »¹⁶³

Le théâtre de l'opprimé permet, en premier lieu, aux opprimé-e-s de se retrouver entre eux pour constituer un groupe de parole et partager des situations d'oppressions en rapport avec un thème commun.

« Il y a toujours un professionnel souvent deux dans chaque petit groupe , le but est d'exprimer des choses qui vont être la matière du théâtre. On est sur une question en, rapport avec les apports théoriques qu'on a reçu : À quoi ça nous fait penser, qu'est ce qu'on a vécu dans nos parcours personnels, qui nous fais penser à telle ou telle situation, et la il y a des gens qui sont amenés à raconter des choses qui peuvent être de l'ordre du professionnel, de l'ordre du personnel ou parfois sur l'ordre du très intime»¹⁶⁴

Au sein de la compagnie NAJE, pendant le processus de création du spectacle-forum *La Force des Gueux*, des groupes de paroles, en petit groupe de travail s'organisent lors de séances, à la suite d'un premier échange théorique en grand groupe avec des intervenants extérieurs (sociologue, militant, chercheur) qui permettent de définir plusieurs thèmes. Chaque personne choisit ensuite de rejoindre le groupe correspondant au thème qui l'intéresse et qui le touche plus directement. Elle va ensuite si elle le souhaite pouvoir témoigner d'une situation d'oppression qu'elle a vécu et qui rentre ou non en résonance avec le thème du groupe. Ce témoignage peut ensuite servir de matériel au spectacle mais il va surtout permettre aux participant-e-s d'exprimer les oppressions qu'elles ou ils vivent ou ont vécu avec des personnes qui les comprennent et les écoutent car elles ont vécu des oppressions similaires, pour ensuite tenter de les briser, d'en sortir, d'en parler, de les analyser.

¹⁶³ Entretien avec K. du 23/02/12 à 9min

¹⁶⁴ Entretien avec A. du 05/05/2012 à 12min51

Écoute et non-jugement.

Comme le constate Adeline Pinon¹⁶⁵ : « *La confiance, le respect, le non-jugement et l'écoute prévalent au bon déroulement du processus de création de ces groupes de travail et garantissent des rapports d'égalité nécessaires au dialogue.* »¹⁶⁶

Libération de la parole en petit groupe et au delà.

Le partage d'histoires personnelles en petits groupes par les participant-e-s qui arrivent mieux à parler de leur expérience intime permet de libérer la parole des nouveaux participant-e-s plus réservé-e-s.

Un exemple de ce phénomène est rapporté par C. et K.. C. participe aux spectacles nationaux depuis la création de NAJE :

*« Dans ma vie NAJE tiens une place importante.[...] Ils ont repris des choses qui sont personnelles, quand on fait les ateliers, je raconte des histoires que je n'ai pas forcément raconté avant[...] Les choses qui font partie de mon intime, j'arrive à les raconter dans des petits groupes et ça permet à d'autres personnes de raconter des histoires semblables, donc oui ça change quelque chose dans la vie. »*¹⁶⁷

Ce que confirme K. :

*« Au début j'avais honte de dire les choses à NAJE. Bien sûr parce que quand on va quelque part on peut pas dire nos trucs. Mais après on apprend à connaître les gens donc j'ai appris à connaître les gens tout ça. Et puis il y a C. qui m'a beaucoup racontée, qu'elle était aussi en surendettement et tout, alors moi j'ai pu me confier à elle et elle m'a compris, c'est pas évident et petit à petit maintenant j'arrive à aller vers les gens à NAJE et leur dire les choses, avant je ne pouvais pas. »*¹⁶⁸

¹⁶⁵ Adeline Pinon a participé en 2009 à l'ensemble du processus de création du spectacle-forum *Les Etranges* en tant que stagiaire au sein de la compagnie NAJE, et dans le but de réaliser son mémoire de Master 1 *Étude Théâtrale*. Une partie des participant-e-s à ce spectacle national, participeront également à celui de l'année suivante, *La Force des Gueux*, qui est l'objet de la présente étude. Les méthodes de travail de la compagnie quand à la constitution et au fonctionnement des groupes de travail semble identique d'une année sur l'autre. Je n'ai pas participé aux groupes de parole de la *Force des Gueux* mais j'ai participé à un groupe de travail sur le projet national suivant *Pauvres Administrés* et lors de formations donné par NAJE et j'ai ressentis les mêmes méthodes que décrits Adeline. Ce sont pour toutes ces raisons que j'ai choisis d'utiliser l'analyse d'Adeline Pinon, dans ce mémoire pour ce point précis, qui par ailleurs est cohérent avec les témoignages des participant-e-s que j'ai recueillis.

¹⁶⁶ PINON, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)*, Mémoire de Master 1 Étude théâtrale, sous la direction de URRUTIAGUER, Daniel, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011, p.24.

¹⁶⁷ Entretien du 27/01/2012 avec C.

¹⁶⁸ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 12min28

Au delà du petit groupe, c'est grâce aux échanges informels en dehors des petits groupes de travail institué que se construit véritablement la confiance, au fil du temps des répétitions, des spectacles et des années. K. n'a parlé de son surendettement uniquement à C. lorsque cette dernière lui a dit qu'elle était également en surendettement. Elle n'en parlera à l'ensemble du groupe qu'une fois qu'elle en sera sorti. Malgré tous les efforts pour que le groupe de travail soit un espace de non-jugement, la honte de parler et la peur du jugement reste néanmoins présente et la confiance se construit aussi et surtout par affinité et en non-mixité : il va être plus facile de témoigner sa situation de surendettement à quelqu'un qui vit la même chose qu'à une personne qui n'a jamais eu de problème d'argent.

Il faut donc qu'une personne ose parler d'une expérience d'oppression personnelle dans le groupe et que son témoignage soit reçu sans jugement ni pitié pour que d'autres personnes osent à leur tour témoigner d'expériences similaires.

Besoin de temps avant de pouvoir parler

La confiance et la déshinhibition de la parole se construit « *petit à petit* » dans le groupe et de personne à personne, d'où l'intérêt du processus de création des spectacles nationaux qui s'étalent sur 6 mois, où le temps de trois jours de répétitions une petite vie collective s'installe, les uns vont dormir chez les autres, les repas sont pris ensemble, des affinités peuvent se créer et des intimités se partager.

De nombreuses personnes vont également participer à plusieurs spectacles nationaux d'une année sur l'autre, permettant le développement de véritables amitiés et une mise en confiance sur plusieurs années. Ainsi, il arrive, qu' une personne ne va oser parler d'une oppression qu'elle a subi qu'au bout de 4 ou 5 ans de participations successives aux spectacles nationaux de NAJE.

« *C'était la première année où on répétait à Montreuil, il y a 3 ou 4 ans [2008 spectacle politique? Ou 2007 Les Invisibles ?].[...] J'étais pas encore à NAJE quand ça m'est arrivée, c'était en 2000, je crois et c'est en 2004 que j'ai connu NAJE, et c'est après que j'ai pu raconter cette scène. »*¹⁶⁹

¹⁶⁹ Entretien avec K. du 23/02/2012

Par exemple, K. n'a pu raconter le moment de sa vie en 2000 où elle a du dormir dehors puis sur son lieu de travail qu'en 2007 au moment du spectacle Les Invisibles alors que ça faisait déjà 3 ans qu'elle participait successivement aux spectacles nationaux de la compagnie NAJE. C'est due sûrement au thème du petit groupe de travail mais aussi à la sensation de confiance et de bienveillance qu'a pu éprouver à un moment K. au sein de la compagnie NAJE, alors qu'au début elle avait l'impression « *qu'on ne [l]'aimais pas à NAJE* »¹⁷⁰

Sympathie dans la souffrance et dépassement de la peur.

Des pleurs contre la peur

F. : « Quand je vois d'autres personnes qui pleurent en racontant leurs histoires, j'étais touchée, en les écoutant, je me suis dit que j'étais pas la seule à vivre des choses très difficiles qui n'allaient pas. En écoutant les autres raconter leurs histoires, je me suis dit : "c'est vrai on souffre quand même" ; pour moi c'était un moyen vraiment de...; C'est pour ça que j'ai voulu vraiment participer, j'ai vu les pleurs et voilà. »

Sylvain : « De parler ? »

F. : « Oui, de parler, de me décider quelque part, Parce que j'avais toujours la peur en moi, mais c'est vrai que j'ai vu, que malgré la peur, on a toujours un petit peu moyen de se revendiquer »¹⁷¹

C'est en voyant que d'autres personnes souffrent aussi que la honte de sa propre situation et de sa souffrance s'estompe. C'est reconnaître que notre souffrance n'est pas de notre faute, faire disparaître la culpabilité et pouvoir participer au groupe de travail, se décider à parler, vaincre la peur pour tenter de « *se revendiquer* ».

« Ça m'a apporté un peu de soulagement. Parce qu'il y a des choses que l'on n'arrive pas à dire, que l'on n'arrive pas à oser. Mais lorsque je fais ça, je suis en train de souffrir. Il y a des gens quand ils nous voient, pensent qu'on est en train de faire le manège, qu'on rigole. Mais moi je montre ma souffrance, pendant que je le montre je suis en train de souffrir. Mais je suis obligé de le montrer pour montrer aux gens qu'il faut se battre pour s'en sortir. »¹⁷²

¹⁷⁰ Entretien du 23/02/2012 avec K. à 1h06min40s

¹⁷¹ Entretien du 28/04/2012 avec F. à 5min

¹⁷² Entretien avec J. du 01/02/2012 à 2min08

La libération de la parole et le témoignage de l'oppression est la première étape qui permettra de vaincre les peurs du ridicule, de jouer, d'agir, de la répression et de briser l'oppression.

« Ils sont là et ils ont repris - je ne dirais pas une sorte de prise sur leur vie, parce qu'ils essayent mais ça ne marche pas toujours du jour au lendemain - mais en tous cas la possibilité de le faire et ils sont en action parce qu'il sont là au moins pour témoigner d'un parcours et de difficultés de vie et de se rendre compte et de voir que ça va toucher un public et ça leur permet déjà de se sentir moins seul »¹⁷³

Vaincre les peurs, oser.

Une chose qui revient beaucoup dans les entretiens, ce sont les peurs et les tentatives de les vaincre, de les dépasser grâce au théâtre. Les peurs sont diverses. L'une d'entre elles résulte de traumatismes liés à des violences vécues dans des pays en situations de guerre ou de dictature, où la moindre opposition ou liaison avec des opposants est cruellement réprimée. L'opprimé intègre alors pour sa propre survie des mécanismes de défense : ne pas parler, « se cacher »¹⁷⁴, ne pas dire ce que l'on pense à n'importe qui, se méfier des institutions et de tout pouvoir.

« J'avais peur, on aurait dit quelqu'un qui veut se cacher. J'avais encore ce truc de chez nous, la peur : « Qu'est-ce qui va m'arriver ? Est-ce qu'ils vont s'en prendre à moi ? Quand je vais parler ou quand je vais faire ceci... »¹⁷⁵

Même dans un contexte, en France, où la lutte redevient possible, où il y a « un petit peu moyen de se revendiquer »¹⁷⁶ le traumatisme persiste et la peur paralyse toute possibilité d'expression d'autant plus lorsque le risque d'être emprisonné en centre de rétention puis expulsé parce que sans-papiers existe également : « tu sais ici quand tu n'as pas de papiers tu as peur parfois de montrer ta tête »¹⁷⁷. La participation à un projet comme *La Force des Gueux* permet de rencontrer d'autres personnes dans une situation similaire qui par une bienveillance et par des exemples concrets peuvent convaincre la

¹⁷³ Entretien avec A. du 05/05/2012 à 15min54

¹⁷⁴ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 27min

¹⁷⁵ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 27min

¹⁷⁶ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 5min

¹⁷⁷ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 24min

personne qu'ici il est possible de vivre, de « *sortir dans la rue* »¹⁷⁸, « *d'affronter* » les administrations pour ces démarches, parce qu' « *ici en France, on a des droits, tu as le droit de parler, ici on ne fait pas de mal aux gens, quand tu as des droits, tu as des droits, quand tu as des critiques à exposer, tu les dis, tu en parles* »¹⁷⁹

Mais une fois que l'on sait cela, ce n'est pas pour autant que la peur disparaît comme par magie, ça peut aider à vaincre le traumatisme « *petit à petit avec l'aide des psychologues ...* »¹⁸⁰. C'est là qu'intervient le théâtre, vaincre la peur de jouer devant un public peut permettre de se confronter au monde comme le dit I. :

« *Avant quand je voyais du monde, j'avais peur, mais au théâtre quand je vois le monde, même quand je veux parler – Fabienne m'a dit : « tu regardes les gens en relevant la tête » – maintenant je n'ai plus peur, même quand je vois beaucoup de monde, ça m'a changé beaucoup de choses.* »¹⁸¹

Faire face à sa situation, faire face au public, jouer, oser. Le théâtre permet de dépasser la peur du ridicule, la peur de se confronter à un public, même si l'expérience théâtrale est moins engageante que l'action, elle permet de regagner une confiance en soi, ce qu'on fait sur scène on a osé le faire déjà et devant du monde. On a vaincu la peur de jouer, de s'exposer au public, au critique, au ridicule.

« *Ma représentation [du théâtre] c'était : « jamais je serais capable de sortir un mot », [...]. Moi j'ai une trouille, pas possible de m'extérioriser comme ça... jamais je pouvais, et là je me suis forcé et je me suis aperçu au bout de trois ou quatre ans que ça allait un peu mieux.* »¹⁸²

« *Au début j'osais rien, tout ce que je fais maintenant, j'ose le faire, jamais avant je l'aurais fait : La peur d'être ridicule. Maintenant J'Y VAIS !* »¹⁸³

¹⁷⁸ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 33min

¹⁷⁹ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 27min

¹⁸⁰ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 27min

¹⁸¹ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 39min40

¹⁸² Entretien avec D. du 26/04/2012 à 47min10

¹⁸³ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 7min50

F. : « Voilà, jouer, sortir devant le public, déjà la peur que j'ai en moi avant, j'espère que je pourrais, j'espère que je pourrais...et tu dois ! »

Sylvain : « La peur de jouer ? De jouer quelque chose que tu as vécu ou en général ? »

F. : « En général ou quelque chose que j'ai vécu, quelque chose qui t'a fait peur avant et maintenant tu dois le jouer, comme une pièce de théâtre, c'est un obstacle. Je dois arriver pour que les gens disent que c'était bien, c'est déjà la peur, il faut affronter .»

Le théâtre t'oblige à affronter le regard des autres, à vaincre ta peur du regard des autres et surtout à jouer et à parler.

Vaincre la peur de jouer permet de pouvoir s'exprimer :

« Quand je suis venue, je ne pouvais même pas dire les mots que je dis maintenant au théâtre. »¹⁸⁴

F. : « Ça [la participation au projet La Force des Gueux] m'a appris à comment être autoritaire, »

Sylvain : « Autoritaire ? »

F. : [rires] « oui, c'est ça pour moi le changement d'une situation d'une personne qui n'avait pas les moyens de faire face, de dire, de parler, de s'approcher » .

Sylvain : « De pas te laisser faire quoi ? »

F. : « Voilà... Et petit à petit je fais progresser ce truc là en moi, pour que ça puisse prendre place. »¹⁸⁵

Le théâtre démontre aux participant-e-s qu'elles et ils sont tout à fait capables de faire, de parler, d'agir, de jouer devant les autres, devant un public, de le faire rire :

« [...]J'ai trouvé que je peux quand même être utile, en racontant tout ce que j'ai fait à des copines, elle me trouve drôle, ça me donne de l'assurance. »¹⁸⁶

« [Ma participation a changé ma façon de me regarder et de me considérer. C'est important, c'est restaurer une partie de l'estime de moi, parce que je ne m'aimais pas comme ça. »¹⁸⁷

¹⁸⁴ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 41min

¹⁸⁵ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 29min

¹⁸⁶ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 40min30

¹⁸⁷ Entretien avec G. du 04/02/2012 à 43min30

Cette assurance retrouvée, cette estime de soi restaurée va permettre d'affronter la réalité :

«Le Théâtre c'est un moyen de voir des choses, ça me fait du bien, ça m'a aidée à affronter des gens, ça m'a enlevé la peur d'être devant les gens, d'aller là où il y a du monde... ça m'a donné un courage et l'espérance de vivre, je me suis dit : « tout est possible, donc il faut y aller, il faut faire, il faut agir », ça m'a appris ma façon d'être, de m'exprimer, de réagir, des gestes en moi, de comment me tenir devant les gens parce qu'on apprend aussi tout ça...»¹⁸⁸

Ça peut passer aussi par des découvertes de son corps et de ses capacités comme l'explique C. :

«
On a appris la poésie de... [...] tu sais « le bruit de l'œuf sur le comptoir¹⁸⁹ » [...] j'avais l'impression que je savais cette poésie par cœur et là, il a fallu que je l'apprenne. Pour la première fois de ma vie, j'étais heureuse d'apprendre, ça m'a fait aller plus profond dans la poésie[...] on m'a dit aussi que j'avais de la voix, je me suis rendue compte que ... tu vois, je perds des complexes »¹⁹⁰

¹⁸⁸ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 40min30

¹⁸⁹ « La grasse matinée », **PRÉVERT**, Jacques, *Paroles*, Paris : Gallimard, 1945 cité dans « 2ème partie : c'est quoi la pauvreté », **BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, ABC éditions, Drancy, 2011, p.30-31.

¹⁹⁰ Entretien avec C. du 27/01/2012 à 26min40s

LUTTER C'EST DEVENIR : ÉCHAPPER AU CORPS SOCIAL.

« L'opprimé souvent, il est là : il peut rien dire. Les oppresseurs : Ils sont là pour nous écraser, à chaque fois pour nous écraser, mais à partir du théâtre des opprimés, ce qu'on fait à NAJE, j'ai vu que je ne peux pas me laisser faire. Même si tu es oppresseur, je ne peux pas me laisser faire parce que tu as des droits et moi aussi j'ai des droits, donc, il faut qu'il y ait des limites, tu ne peux pas dépasser les limites et continuer à m'écraser donc je suis obligé de dire non. Si tu commences à dépasser les limites : je te dis non. Je ne peux pas laisser faire en disant « oh moi j'ai des difficultés, je suis opprimée, je reste seulement comme ça et tu continues à m'écraser » Non, non, tu ne peux pas, donc c'est le théâtre de l'opprimé qui m'a donné le courage. »¹⁹¹

Le théâtre : outil de résistance au quotidien

Plusieurs exemples de résistances reviennent dans les entretiens, face aux oppressions de leur patron-ne, aux humiliations des services sociaux, aux menaces des directrices de CADA, les participant-e-s affirment utiliser les techniques développées pendant les répétitions de la compagnie NAJE pour ne plus se laisser « écraser », d'abord analyser les tactiques de répression utilisées par l'oppresseur qui rejoignent ce qu'elles ont vu pendant la préparation du spectacle :

« Si je vais quelque part, par exemple au service social, j'ai l'habitude d'observer. Et je vois la façon dont la personne va me répondre, lorsque je vais rentrer je commence à rigoler. Moi je suis très violente. »¹⁹²

Puis laisser éclater leur colère, la travailler et l'alimenter, exprimer la contre-violence, chose que ces personnes n'auraient pas osé faire avant. Désormais elles osent lutter contre les violences qu'elles subissent au quotidien, elles le font de façon individuelle, en puisant dans leurs propres capacités d'expression qui se sont révélées durant le jeu, comme le dit F. :

« ça m'a appris ma façon d'être, de m'exprimer, de réagir, des gestes en moi, de comment me tenir devant les gens parce qu'on apprend aussi tout ça... »¹⁹³

¹⁹¹ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 1h07min25s

¹⁹² Entretien avec J. du 01/02/2012 à 55min25s

¹⁹³ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 40min30

Désormais elles se sentent capable de lutter « *tout est possible, donc il faut y aller, il faut faire, il faut agir* »¹⁹⁴

Nous allons voir à travers deux exemples concrets en quoi la participation au Projet *La Force des Gueux* a aidé des personnes à lutter face à une situation d'oppression.

L'expulsion du C.A.D.A de F. : la joie de la lutte.

Après sa participation au projet *La Force des Gueux*, F. s'est faite expulser du Centre d'Accueil des Demandeurs d'Asile d'Albi. Une oppression similaire à celles présentées dans le spectacle *La Force des Gueux*. Ce genre d'expulsion arrive très souvent : une fois que le demandeur d'asile s'est vu débouté de sa demande par l'OFPRA (Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides), ce qui arrive de façon quasi-systématique, les responsables de la structure d'accueil ordonne aux demandeurs d'asile de quitter le foyer sous menace d'appeler la police. Les CADA reçoivent en ce sens des pressions des préfectures et des conseils généraux qui menace de couper les financements si les travailleurs sociaux ne font pas leur boulot d'expulseur et de gestion des flux. C'est ce qui est arrivé à F..

Un jour, après le rejet de sa demande d'asile, la directrice du centre lui demande de quitter le CADA et menace d'appeler la Police si elle refuse. Elle la menace de changer la serrure de sa chambre et lui donne un délai pour partir. F. se sent « *rejetée* », d'autant plus qu'elle était « *active* » au foyer : lors des fêtes, elle « *organisai[t] des petits trucs pour s'amuser un peu, des chansons, des spectacles* »¹⁹⁵. La menace de la police lui rappelle les atrocités commises contre elle par les forces de la répression au Congo. Cela la choque que dans un endroit où elle censée être accueillie et protégée, où elle demande l'asile, on ose la menacer de la livrer aux forces de l'ordre : « *Mais comment ? Je suis sous votre protection et vous dites que vous allez appelez la police ?* »¹⁹⁶. Face à cette trahison, elle va alors laisser éclater sa colère et ne pas accepter de se laisser une fois de plus « *écraser* ».

¹⁹⁴ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 40min30

¹⁹⁵ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 16min35

¹⁹⁶ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 13min41

Pour cela, elle va utiliser tous les moyens d'expressions qu'elle a découvert en elle en pratiquant le théâtre de l'opprimé :

« [...]je suis **arrivée** à la prendre comme ça par ses vêtements et j'ai commencé à crier « Tu es ma mère, tu es comme ma mère et tu veux me lâcher comme ça mais non ça ne va pas ! » et après elle avait peur même. Et après je suis **devenu** comme si j'étais ..., je ne sais pas... j'ai dit « Mais non Nicole, tu ne pouvais pas me faire ça ! » tu vois, comme j'ai appris à *La Force des Gueux*, comment revendiquer, parler, au bout d'un moment j'enfonce quand même. »¹⁹⁷

Plutôt que de se taire et d'accepter une décision qui la met à la rue, F. ose lutter à fond : elle crie, elle s'accroche à la directrice, elle la met devant ses responsabilités et ses contradictions, elle arrive à exprimer devant l'opresseur, la souffrance et la détresse que cette trahison lui fait vivre en la prenant à partie. Avant sa participation à *La Force des Gueux*, F. pensait qu'elle « n'avait pas les moyens de faire face, de dire, de parler, de s'approcher »¹⁹⁸.

Désormais, grâce à son intervention, la peur a changé de camp, c'est l'opresseur qui la vit temporairement en découvrant la puissance de la contre-violence. F. est devenue actrice de sa vie. Elle n'a pas subi cette énième humiliation, elle ne partira pas en silence, ses cris, ses actes déclenche la « panique » dans le centre, les animatrices et ses copines pleurent face à son départ. Même si finalement elle se retrouve, faute de soutien, quand même à la rue ou hébergé par des compatriotes, elle aura tout tenté pour résister à son expulsion, pour ne plus subir et pour briser l'oppression. Nous sentons quand elle en parle, que malgré la douleur qu'elle a ressentie sur le moment, elle est fière d'avoir su réagir ainsi, d'avoir essayer « d'enfoncer, de crier, de parler »¹⁹⁹.

Son rire exprime la joie que l'on ressent lorsque, par la lutte, on déstabilise l'opresseur, on annule son pouvoir. C'est la même joie que l'on peut ressentir au théâtre dans le jeu, lorsque soudain on devient *on ne sait pas quoi*, lorsqu'enfin on vit.

¹⁹⁷ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 16min25

¹⁹⁸ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 29min

¹⁹⁹ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 16min35

J. et sa Patronne : La révolte de la femme de ménage.

Cette même jouissance, dans l'inversion du rapport de force, est retrouvée dans le récit de J.. Madame Baloufé, la dame chez qui elle fait le ménage « *comme elle a beaucoup d'argent, elle a l'habitude de gueuler sur les gens* »²⁰⁰. Ce jour là, suite à une plaque à induction que J. à ébrécher accidentellement, Madame Baloufé commence à l'« *engueuler comme un enfant* »²⁰¹ en la traitant de menteuse, bien qu'elle ait reconnue les faits et qu'elle ait déjà mis au courant l'entreprise qui l'emploie. Mais J. depuis le temps qu'elle fait du théâtre de l'opprimé à Naje a « *vu qu'[elle] ne peu[t] pas [s]e laisser faire* ». Elle sait qu'il y a égalité des droits et qu'on ne peut pas dépasser les limites et « *continuer à [l]'écraser donc [elle est] obligée de dire non.* »²⁰².

Lorsque Madame Baloufé l'engueule et jette son sac à travers le salon, J. jette également son balai à travers la pièce. Elle crie plus fort qu'elle, lui rappelle son ancienneté dans la maison, refuse le qualificatif de menteur qu'elle assimile au vol, bouge au point d'effrayer la patronne qui se réfugie sur le balcon. Elle lui signifie qu'elle ne viendra plus travailler chez elle, préférant perdre une cliente plutôt que subir des humiliations.

Finalement, elle prend pitié du mari paralysé qui lui demande de rester. La joie est présente dans le récit, J. rit lorsqu'elle raconte la scène du balcon « *Je me suis dit, elle va sauter* »²⁰³ et exprime son envie, sur le moment, de gifler la patronne. Une contre-violence qu'elle avait déjà exprimée dans les mêmes termes vis à vis du racisme latent en France : la façon dont les gens sont en train de lui parler²⁰⁴.

²⁰⁰ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 58min

²⁰¹ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 59min

²⁰² Entretien avec J. du 01/02/2012 à 1h07min27s

²⁰³ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 58 min

²⁰⁴ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 55 min 25

Le balai vole, en même temps que le rôle social

Que ce soit, F. ou J., leur réaction face à l'humiliation se fait par la mise en action originale de leur corps, par une scénographie qui pousse l'opresseur dans ses retranchements. Le rapport de force est physique, la parole se libère en même temps que le corps social de l'opprimé : c'est la rupture de la posture habituelle, soumise et normalisé de la femme de ménage et de la demandeuse d'asile qui surprend et effraie l'opresseur. Le balai vole, en même temps que le rôle social attribué au corps, la demandeuse d'asile n'est plus un « flux migratoire » à gérer mais une personne vivante qui s'accroche, qui crie et qui pleure. La participation à NAJE leur a permis de développer cette créativité, comme dirait F. d'apprendre « *des gestes en moi* »²⁰⁵ et surtout d'avoir le courage d'exprimer pleinement leur colère. Elles sont devenues dans l'expression de leur lutte autre chose que ce que l'opresseur attendait d'elles. Ce dont les dominants ont peur, le moment précis où ils paniquent, c'est lorsque ce qu'ils considèrent comme leurs objets prennent vie et sont capable de leur renvoyer leur propre violence de façon totalement inattendue.

Égalité des intelligences : moi aussi je suis capable.

L'opresseur considère l'opprimé comme inapte à certaines tâches. Il l'enferme dans sa conception raciste ou classiste et justifie ainsi l'exercice de sa domination. C'est ainsi que lorsque J., ne supportant plus d'être une domestique à qui on parle mal, une *boyi* en Lingala, fait part de son souhait de changer de métier à une employée de Pôle Emploi. Une formation d'assistante de vie aux familles lui est alors proposée, la jugeant incapable d'être infirmière, comme J. le désirait, tout en lui précisant :

« *Mais madame, ce qu'il faut mettre dans votre tête c'est qu'il faut passer des tests ?* »

J. comprenant que « *La façon dont elle me le dit c'est que je suis incapable de passer des tests.* »²⁰⁶

Bien sûr, elle réussit la formation, obtenant même les félicitations du Jury

« *Alors même que assistante sociale ou éducateurs [elle] pourrai[t] le faire* »²⁰⁷

²⁰⁵ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 40min30

²⁰⁶ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 47min30s

²⁰⁷ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 1h06min

J. subi cette dévalorisation permanente de la part des assistantes sociales, des éducateurs et d'autres personnes racistes en France parce que « *Nous on est des étrangers... et ça me fais mal... On dirait que quand tu as la peau noire tu es nul en tout et pour tout.* »²⁰⁸. Elle décide de montrer qu'elle est tout autant capable que n'importe qui de faire ce qu'elle souhaite, il suffit qu'elle réalise la formation lui permettant d'obtenir le diplôme qui l'autorise à exercer le métier voulu.

Ainsi, elle rétablit l'égalité et démonte l'autoritarisme, le racisme, le mépris et l'infantilisation qu'exerce éducateur et assistante sociale. Les assistantes sociales n'existent que parce qu'il y a des usagers, qu'elles fassent leur travail d'aide et qu'elles cessent de culpabiliser les pauvres, elles en ont besoin (des pauvres), sans eux elles n'auraient pas de travail, surtout que selon J. : « *Mais moi aussi si je fais la formation je peux être éducateur ! Je peux être assistante sociale ! Je remplis mes papiers toute seul, je n'ai pas besoin d'assistante sociale, mes démarches à moi je les fais tout seule.* »²⁰⁹

Parce qu'elle est âgée, noire, pauvre et immigrée, elle n'aurait pas le droit de devenir infirmière. Elle devrait se contenter du « *travail des étrangers : Femme de chambre, travailler à l'hôtel, femme de ménage, le bâtiment, ça c'est notre travail à nous.* »²¹⁰

La participation a NAJE l'a « *révolutionnée* » elle s'est « *dit non ! Pas questions de continuer à faire le ménage et tout ça, donc petit à petit, je me suis dis je fais la formation, j'ai reçu mon diplôme, ensuite je fais la formation d'aide-soignante et après je fais infirmière.* »²¹¹

Le théâtre de l'opprimé lui a donné le courage d'arrêter le travail pour chercher une formation pour un travail qui lui convient mieux et qui soit moins pénible et moins humiliant au risque de perdre temporairement son salaire. Parce que malgré la novlangue d'entreprise qui tente « *d'améliorer les noms* »²¹² des métiers dévalorisant et plus exploités : un technicien de surface, reste un domestique et un préparateur de commande reste un porteur.

²⁰⁸ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 10min35s

²⁰⁹ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 1h06min

²¹⁰ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 42min

²¹¹ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 55min25s

²¹² Entretien avec J. du 01/02/2012 à 42min

Cela lui a donné le courage d'affronter également tous les obstacles rencontrés pour trouver une formation et un stage.

Amélioration des conditions de travail

« Oui, ça a changé ma façon de vivre, avec le papier que je viens de recevoir, le diplôme, je peux aller travailler dans les maisons de retraites, dans les associations. En tant qu'assistant de vie au famille, je peux travailler à l'école, à la crèche, chez les personnes âgées à domicile, dans les maisons de retraite, ce n'est pas la même chose que Femme de ménage, là je peux faire le ménage, mais ce n'est pas le ménage à fond, sans papiers, sans diplôme. Si je vois que c'est un peu sale, je peux aider, si c'est une personne âgée, je peux faire un peu de repassage, mais ce n'est pas comme avant, là où j'étais, on va nous donner des tonnes de vêtements et tu es obligé de terminer ça, donc tu vois ce n'est pas la même chose. »²¹³

Actions individuelles, manque de collectif : A la recherche d'allié-e-s.

Ces deux exemples illustrent l'action des femmes participantes souvent isolées dans leur travail ou leur ville. Elles sont pour la plupart âgées de plus de cinquante ans et elles agissent *seules* pour transformer leur situation. C'est également le cas de K., E., H. et G.. Elles sortent de situations de grande pauvreté. Le spectacle les renforce pour affronter les difficultés, mais elles habitent seules dans des petites villes en banlieue ou en province et n'ont pas de soutien militant ou ne connaissent pas ou très peu d'autres personnes avec qui elles pourraient agir.

H. veut, dans les années 1990, faire une manifestation de femmes célibataires pour protester contre leur « *statut particulier* » et pas très avantageux de la CAF et des décisions arbitraires de l'ANPE. Mais « *Angers ça bouge pas* », la preuve, le jour de la manifestation :

« on était que deux! [rire] oui oui, deux ! Rosine [sa voisine] et moi, [rire], on avait fait notre banderole, notre machin, donc tu vois c'était pas la peine de la faire. »²¹⁴

J. résiste, toujours seule, aux humiliations des gens chez qui elle va faire le ménage et des assistantes sociales racistes. Même si elle y arrive, sa « *révolution* »²¹⁵ reste dans un cadre individuel et professionnel.

²¹³ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 1h08min50s

²¹⁴ Entretien avec H. du 11/02/2012 à 8min30

²¹⁵ Entretien avec J. du 01/02/2012 à 1h07min

A coup de formations, de courage et de volonté, elle va réussir à transformer sa situation personnelle en améliorant sa situation matérielle et ses conditions de travail. Elle deviendra peut-être infirmière, mais il y aura toujours d'autres *Boyi* qui devront faire le sale boulot et subir les humiliations dont elle se sera partiellement libérées. Elle s'en sort par elle-même et pour elle-même.

F. ne se laisse pas faire par la directrice du CADA d'Albi, mais elle finira à la rue et ses compatriotes, les animatrices et les associations d'Albi ne l'aideront pas à organiser une marche de protestation, elles l'hébergeront temporairement et finiront par lui trouver un autre logement. Malgré, la « *panique* » au centre, que F. a provoqué, la directrice continuera d'expulser les débouté-e-s du droit d'asile.

Lorsque je lui demande si « *il n'y avait pas moyen de faire une marche pour la dignité à Albi après qu'ils t'aient viré du foyer ? Non ? Parce que tu ne connaissais pas assez de personne ?* ».

Elle répond qu'elle « *a fais juste quelques petites réunions avec les associations auquel [elle] participai[t] Mouvement jeunes femmes²¹⁶, Fil de soi, des groupes de paroles..[...] pour le moral et tout* » : de l'accompagnement social et psychologique plutôt que de la lutte collective. Contrairement au Congo où elle était militante du droit des femmes, en France elle ne milite plus, parce que « *tu sais ici quand tu n'as pas de papiers tu a peur parfois de montrer ta tête* »²¹⁷

K., quand à elle, pense être arrivée à un âge où elle ne peut plus participer à une manifestation. D'autant plus que ce n'est pas « *son point de vue* » et qu'elle a un problème aux genoux. Elle pense que l'on peut « *faire autrement. On peut très bien participer sans être obligé d'aller crier dans la rue, se faire à moitié écraser, se faire taper dessus. On peut le faire d'une autre façon, je trouve. En aidant les gens, en ouvrant sa bouche quand il le faut.* »²¹⁸

Par exemple, grâce au théâtre, « *où on discutait beaucoup* » elle se sent tout à fait capable « *d'être dans la rue, dehors, [...] de s'intégrer dans un groupe et dire* » sa « *façon de penser. Parce que dans la vie, il faut arrêter de se taire, il faut arrêter de rester muet, il faut dire les choses parce que c'est pas une fois que c'est fait qu'il faut se plaindre, il faut dire les choses avant qu'elle se fasse.* »²¹⁹

²¹⁶ <http://mvtjeunesfemmes.free.fr/>

²¹⁷ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 24min

²¹⁸ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 28min30

²¹⁹ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 40min

Entraînée à oser faire de l'agit-prop' spontanée.

C'est ainsi que K. relate plusieurs situations de sa vie quotidienne au supermarché ou dans le bus où, indignée par une situation, elle réagit et interpelle les gens aux alentours.

Comme par exemple le jour où elle avait fait ses courses à « *l'hyper-primeur, il faisait froid[...] et il y avait un pépé qui faisait la manche et personne ne lui donnait rien.* »

Touchée par cette situation, elle lui donne toute la monnaie qui lui reste et tente d'interpeller les clients en s'écriant :

« *C'est une honte en France, que ce pauvre pépé il soit obligé de faire la mendicité, de faire la manche pour manger* » et les gens ils me regardaient mais j'en avais rien à foutre...parce que j'ai trouvé ça scandaleux »

Cette révolte face à une situation insupportable, à laquelle elle est confrontée tous les jours, elle l'a exprimée dans l'espace public pour que les passants réagissent :

« *Je me suis révolté, c'est ma révolte à moi, ça m'a révolté et ça me révolte tout le temps, alors c'est pas des gros machins mais au moins j'ai dit tiens peut être que les gens... et les gens ils me regardent comme ça* « *Qu'est ce qu'elle a celle là ?* » mais non, je sais pas, il faut bouger. Et avant si j'avais pas fais de théâtre jamais j'aurais osé faire ça ». »²²⁰

Le théâtre-forum l'a dynamisée. Désormais, elle ne laisse plus passer des situations d'oppressions qu'elle juge insupportable. Elle aussi crie « *stop !* » et tente de faire réagir les spectateurs du vieux monde qui la regarde, impassible. Elle leur dit :

« *« Et vous qu'est ce que vous avez à me regarder ? Arrêter de me regarder comme ça ! Bougez-vous un petit peu ! Moi je sais pas au lieu d'être latent », les gens ils sont latent, ils attendent comme ça que le monde il... « Réveillez-vous un peu, si tout le monde se réveillait, une bonne révolution ! » ca serait bien non, mais voilà les gens ils rouspètent et ils bougent pas, alors voilà... »*²²¹

En attendant de trouver, dans sa ville, dans son quotidien, des compagnon-e-s pour mener des actions collectives ou faire la révolution, K. participe chaque année aux spectacles nationaux de la Compagnie NAJE. C'est devenu, pour elle, un besoin. NAJE constitue le seul collectif politique, affectif et artistique dans lequel elle se sent bien.

²²⁰ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 54min50 – idem pour les deux citations précédentes non notée

²²¹ Entretien avec K. du 23/02/13 à 1h02min32s

N.A.J.E UNE COMMUNAUTÉ SOLIDAIRE TEMPORAIRE.

« C'est sûr que vivre dans un groupe comme ça ça te donne des vrais outils pour vivre en société. T'apprends plein de fonctionnements de personnes, de pensées, de vies de personnes, qui sont tellement loin de choses que tu peux imaginer. Tu t'en sors beaucoup plus humble, plus ouvert à n'importe quelle personne qui va t'adresser la parole dans la rue. Tu acceptes de ne pas savoir ce qui va t'arriver et de ne pas juger l'autre qui arrive. Parce qu'en général on va juger parce qu'il fait peur. Alors que si t'attends un peu, il n'y a pas besoin d'avoir peur. »²²²

Un cocon, un refuge...

« [...] à un moment donné quand on arrête le théâtre, il arrive une période où je commence à me sentir mal, parce que ça me manque. J'appelle Fabienne tout le temps : « Quand est ce qu'on reprend le théâtre ? Quand est ce qu'on reprend le théâtre et tout le reste ». [...] J'ai l'impression qu'il y a une partie en moi qui sommeille et quand je joue du théâtre, cette partie là se réveille. »²²³

Si le processus de création des spectacles nationaux de NAJE permet aux participant-e-s isolé-e-s de se retrouver, de se renforcer, de voir que ceux qu'ils et elles vivent n'a rien de honteux, qu'elles ne sont pas seules dans ses situations, d'argumenter face aux oppresseurs rencontrés au quotidien ou face à une situation qu'elles trouvent injuste, elles n'ont pas les moyens de pouvoir s'organiser localement, en dehors de la compagnie, une fois retournées à la maison, de façon collective.

La participation au spectacle nationaux est, pour certaines, le seul moment pour rompre cet isolement, pour se retrouver entre personnes qui ont vécu les mêmes situations d'oppression (le surendettement, le mal-logement, vivre sans-papiers, l'exploitation) et qui lutte contre. Leur participation au spectacle leur permet d'aller mieux, d'exprimer leur souffrance, et, pour certaines qui vivent en région parisienne, de lier des liens d'amitiés, de développer des solidarités inter-individuelles. Mais la force collective, elles ne la retrouvent qu'à NAJE qui devient pour beaucoup d'entre elles comme leur « deuxième famille »²²⁴

²²² Marie dans *Annexes Entretien*, p.17, **PINON**, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)*, Mémoire de Master 1 Étude théâtrale, sous la direction de **URRUTIAGUER**, Daniel, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011

²²³ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 6min40

²²⁴ Entretien avec K. du 23/02/12 à 16min17 et Entretien avec E. du 16/04/2012 à 6min30

Rompre l'isolement

« Actuellement, la plus grande conquête du Théâtre de l'opprimé, c'est celle-là : vaincre la peur de s'unir et vaincre l'oppression de l'isolement »²²⁵

L'isolement revient dans six des onze interviews. Il s'exprime sous différentes formes. L'isolement peut être affectif, social ou politique. Pour ces participant-e-s, NAJE, a été à un moment de leur vie ou est toujours un espace de rencontre, d'amitié, de sociabilité, de militantisme où ils et elles trouvent la bienveillance et l'écoute qui n'existent pas ailleurs.

Pour I., par exemple c'est l'occasion de sortir du cercle familial, de son rôle social de mère et de grand-mère au foyer :

« J'étais coincée à la maison avec ma fille et mes petits enfants, depuis que je suis rentré au théâtre, j'ai commencé à sortir, à voir beaucoup de monde, à parler de choses très importantes pour moi, ça m'a changé beaucoup. »²²⁶

Pour K. c'est sa seule forme de sociabilité, en dehors des courses et des échanges avec sa fille, au point que sa participation aux spectacles de NAJE a pris un rôle central dans sa vie, quelque chose dont elle a besoin :

« J'ai toujours peur qu'un jour NAJE ça s'arrête, je ne pourrais pas supporter [...] Moi je suis comme les ermites, je n'aime pas sortir, mais quand il s'agit d'aller au théâtre là je sors, je suis contente. Autrement s'il n'y avait pas le théâtre je ne sortirais pas d'ici [son appartement]. »²²⁷

F., bien que plus jeune, rejoint cette idée que sa participation à N.A.J.E l'a encouragé à sortir de sa chambre, à prendre la parole, à aller vers les gens :

« Ca m'a aidé, j'ai réussi à parler, à me défendre un peu, j'étais trop fermé, je n'arrivais pas à exprimer mes sentiments et mes souffrances. En traversant les choses difficiles, les choses qui ne vont pas, on peut arriver à prendre la parole, à revendiquer un peu, à dire que non ça ne va pas. Avant, même quand quelque chose ne marchait pas, je restais chez moi dans ma chambre, enfermé, caché. En jouant, j'ai vu avec la marche, qu'on pouvait revendiquer. Avec La Force des Gueux, j'ai vu qu'il y a quand même moyen de revendiquer ses droits. »²²⁸

²²⁵ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004. p.36

²²⁶ Entretien avec I. du 21/04/2012 à 35min35

²²⁷ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 1h31min20s

²²⁸ Entretien avec F. du 28/04/2012 à 2min15

Pour G., NAJE est un réconfort qui lui a permis de briser plusieurs années de solitude, elle apprécie le partage collectif de la compagnie :

« [c'est] beaucoup de réconfort et beaucoup de justification de la façon dont j'ai toujours vécu. Parce que moi j'étais seul parmi des gens qui avaient les moyens, quand mon mari était gravement malade et qu'on nous délaissait. Donc moi j'ai toujours puisé ma force dans ce que j'ai acquis toute l'enfance, le partage et tout le reste, mais le vivre dans la solitude c'est difficile, tandis que là c'était un partage collectif donc ça revenait... la boucle est bouclée. »²²⁹

E. voit NAJE comme « une espèce de cocon de protection, de bienveillance, d'écoute »²³⁰ qu'elle n'a jamais eu dans sa famille et qui l'a beaucoup aidé dans sa vie et auquel elle s'est beaucoup attaché, au point de créer une certaine dépendance affective avec la Compagnie, qu'elle estime moins forte aujourd'hui après neuf ans de présence. Elle pense cependant, que si la compagnie aurait disparu il y a cinq ans, « ça aurait été dramatique »²³¹ pour elle. Aujourd'hui, elle a décidé de ne pas participer au dernier spectacle national, de rompre un peu le lien de dépendance affective avec sa deuxième famille et ça lui « redonne de la pêche pour avancer dans [ses] trucs perso »²³²

Enfin pour D., NAJE lui a « permis de rencontrer des gens » et « de ne pas rester isolé » au point que la compagnie deviennent « il y a trois ou quatre ans » la « forme de militantisme social et politique »²³³ dans laquelle il s'engageait

Pendant le processus de création des spectacles nationaux se forme des rencontres entre des gens « très très différents au niveau social, au niveau éducation. » pour C. : « C'est le seul endroit où je peux rencontrer des personnes qui viennent de tout horizon. »²³⁴

Au fur et à mesure des participations aux spectacles nationaux – certains sont là depuis dix ans – « Il y a des liens qui se créent, des gens qui deviennent amis, il y a eu des mariages et des naissances. »²³⁵

²²⁹ Entretien avec G. du 04/02/2012 à 5min30s

²³⁰ Entretien avec E. du 16/04/2012 à 23min

²³¹ Entretien avec E. du 16/04/2012 à 23min

²³² Entretien avec E. du 16/04/2012 à 6min30

²³³ Entretien avec D. du 26/04/2012 28min10s

²³⁴ Entretien avec C. du 27/04/2012 à 05min

²³⁵ Entretien avec C. du 27/04/2012 à 50min

Des solidarités inter-individuelles et collectives se développent pendant les moments de « répétitions ».

Un réseau d'entraide

K. raconte qu'un jour où de répétition, Nathalie, une autre participante, qui par ailleurs est assistante sociale, voit qu'elle ne va pas bien et lui demande pourquoi. K. lui explique qu'elle n'a pas reçu sa fiche de paye et qu'elle ne pourra pas être payée à cause de cela. Nathalie propose de lui prêter de l'argent mais K. refuse. Finalement Nathalie se propose d'appeler les services administratifs pour débloquer la situation ce qu'elle fera d'après K. : « *elle m'a rappelé et elle m'a dit « J'ai fais le nécessaire, tu devrais recevoir ta paye »* »²³⁶

Cette forme d'entraide se retrouve de façon plus directe chez K., lorsqu'elle donne *des serviettes de toilettes, des parures de draps dont [elle ne se] servais pas.[...]* »²³⁷ à H. qu'elle trouve « *gentille* » et « *qui ne fais pas sa fière* » et qui, étant au RSA, est dans une situation de précarité similaire à la sienne.

A un niveau plus collectif, la solidarité est de mise à NAJE durant les temps de travail avec les personnes qui rencontrent des difficultés parce que « *Quand quelqu'un arrive en difficulté, ce qui passe en premier, avant le spectacle, c'est la situation des personnes. Si quelqu'un arrive très en difficulté, on joue sa scène* »²³⁸

Ainsi C. témoigne du jour où elle a été expulsée de son logement. Le soir elle se rend à une répétition avec NAJE, comme Nathalie avec K., « *ils voient que ça ne va pas et ils [lui] demande ce qui ne va pas* »²³⁹. C. leur explique la situation et le collectif décide de jouer sa scène en théâtre-forum pour chercher ensemble des solutions. Ce travail collectif lui donne des pistes de solutions et la pousse à agir pour transformer sa situation : « *On a monté ma scène, à partir du moment où ils m'ont aidé, où ils m'avaient donné trois heures. Après je me suis dit, bon on a passé toute une soirée pour moi, donc j'ai été obligé de continuer et je m'en suis sortie .* »²⁴⁰

²³⁶ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 1h10min25s

²³⁷ Entretien avec K. du 23/02/2012 à 1h10min25s

²³⁸ Entretien avec C. du 27/01/2012 à 11min15

²³⁹ Entretien avec C. du 27/01/2012 à 11min15

²⁴⁰ Entretien avec C. du 27/01/2012 à 11min15

Ce que le groupe t'a donné, tu te sens obliger de l'utiliser, de le tester dans la réalité pour pouvoir t'en sortir. D'autant plus qu'à la prochaine répétition, voir avant, les participant-e-s vont sûrement lui demander où elle en est avec ces problèmes de logement. Une espèce de pression sociale s'instaure en encourageant le ou la participant-e à utiliser les moyens d'actions proposés collectivement pendant le théâtre-forum pour changer sa situation.

C. témoigne qu'une situation similaire de solidarité collective a eu lieu avec une autre personne pendant les répétitions de la Force des Gueux.

AIDE À LA MILITANCE ET/OU PACIFICATION SOCIALE ET ENCADREMENT ?

Au delà de l'entraide, de la lutte au quotidien pour sortir de situation de précarité, de stratégie de résistance face aux oppressions, les projets nationaux de NAJE, permet également à certaines personnes militantes de renforcer et d'enrichir leurs pratiques et leur argumentation.

Ainsi pour C., militante à la L.D.H, au PCF, au M.R.A.P et dans des actions de soutien aux sans-papiers « *A chaque fois qu'on fait un projet, ça me donne des arguments* »²⁴¹
Pour elle le théâtre « *est un véritable outil pour rentrer en contact avec tout le monde. [...] c'est un outil qui peut servir à la vie politique : les syndicats et les partis devrait s'en servir.* »²⁴²

Elle a constaté que grâce au théâtre-forum, désormais quand elle distribue des tracts dans la rue et que des gens ne le veulent pas, elle « *engage le dialogue.* »²⁴³ dans le but d'essayer de les convaincre, ce qu'elle ne faisait pas auparavant. Et bien qu'elle n'aime pas monter sur scène pendant les théâtre-forum ou lors des entraînements au forum, elle assure que *Ce que je n'aime pas faire sur scène, je le fais dans la rue. Sur scène je n'aime pas, mais par contre quand je distribue des tracts, c'est évident que je le fais. Parce qu'avec tout ce travail que l'on fait, toutes ces personnes que l'on rencontre avec ces histoires que l'on ne le connaît pas, automatiquement, là tu as les réponses.* »²⁴⁴

Par ailleurs, C. à réussi à faire venir de nombreux participant-e-s à des manifestations de soutien aux sans-papiers. C'est d'ailleurs, pour plusieurs personnes interrogées, leur unique participation à une lutte collective.

²⁴¹ Entretien avec C. du 27/01/2012 à 20min13

²⁴² Entretien avec C. du 27/01/2012 à 5min 10

²⁴³ Entretien avec C. du 27/01/2012

²⁴⁴ Entretien avec C. du 27/01/2012

Pacification sociale, encadrement et normalisation

D'un autre côté, C. précise que désormais, elle ne se met plus en colère face aux « *professionnels* », maintenant qu'elle sait qu'ils ne sont qu'un rouage dans une politique de Réduction Générale des Politiques Publiques, thème du projet national de spectacle-forum de NAJE en 2012. B. déclare également, que son comportement a changé dans les rassemblements de sans-papiers après le spectacle. Parce qu' « *après on est plus ou moins formaté, on est alerté* »²⁴⁵

Lorsque je lui demande de donner un exemple, il évoque sa participation à un stage de formation à l'action directe non-violente sous la houlette de Xavier Renou.

Xavier Renou a participé, en tant qu'intervenant extérieur, à la phase de formation des participant-e-s et de récolte des matériaux du spectacle La Force des Gueux.

En effet, le 18 juin 2010 cet « *ancien responsable de Greenpeace et actuellement fondateur des « désobéissants* »[...]est intervenu sur les bases de l'action non violente et nous a livré des exemples concrets d'actions qu'il a réalisé avec d'autres notamment des personnes handicapées. Nous[les participant-e-s] les avons improvisé. »²⁴⁶

Par ailleurs, Marie-France Duflot, membre de la compagnie NAJE, a animé en Janvier 2011 un stage de formation au Clown activisme avec Xavier Renou qui développe le côté action non-violente et rapport aux médias de la formation.

B. a certainement participé à ce stage par le biais de Marie-France qui cherche souvent des personnes pour remplir les stages (qui coûte 50€), quand elle manque de volontaire.

Selon B., pendant ce stage « *on apprend diverses techniques : comment se comporter devant les forces de l'ordre, ne pas se laisser prendre par leurs jeux, quand ils essayent de nous provoquer, de ne pas répondre à leur provocations, répondre d'une autre manière à leur provocation, ça aussi on l'apprend dans le théâtre, je trouve ça très positif* ». ²⁴⁷

Ces deux exemples de B. et de C. témoignent de l'apprentissage d'une manière de ne plus exprimer sa colère dans la confrontation verbale et directe avec l'opresseur, pour ne pas rentrer dans son jeu.

²⁴⁵ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 8min

²⁴⁶ *Compte rendu de la création de "La force des gueux" en 2010*
http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=351

²⁴⁷ Entretien avec B. du 24/02/2012 à 8min

Ces formes de résistances sont présentées comme un apprentissage qui parce qu'elles ont été dispensées par des professionnels de la militance serait plus « efficace » ou « supérieure » aux cris de colère, résistance spontanée des sans-papiers dans leur collectif ou des usagers en lutte dans les services publics.

Le stage de formation à l'action directe non-violente présente un modèle de lutte prêt-à-l'emploi, avec des mises en situations où certain-e-s participant-e-s jouent les policiers et d'autres les militants non-violents. On y apprend des techniques d'actions directes non-violentes comme on peut les découvrir dans les guides militants du type *Guerrilla Kit*²⁴⁸ : Constituer des chaînes humaines, utiliser son corps comme instrument de résistance passive.

Si le principe de partage des pratiques militantes peut être un outil positif pour développer une lutte, le problème de ce genre de stage c'est qu'il laisse très peu d'espace au partage et à la critique des pratiques et se présente plutôt comme une formation avec un instructeur qui va enseigner les bonnes pratiques au néo-militant présumé ignorant et incapable de pouvoir mener correctement une lutte sans avoir préalablement suivis un stage. Une sorte de coaching pour militant : un entraînement. Ce genre de stage aura effectivement tendance à formater le militant vers un comportement à adopter face aux médias ou aux forces de l'ordre et à appliquer les techniques acquises correspondantes aux situations rencontrées.

Ce modèle présuppose qu'en reproduisant des techniques une action peut être menée à bien. Il laisse peu de place à l'inattendu, en enfermant chacun dans des rôles pré-répétés, encadré par une idéologie exclusive de la non-violence au profit d'une pseudo-efficacité de l'action. Il crée plutôt des soldats bloqués dans leurs tactiques que des militant-e-s émancipé-e-s et confiant dans leur propre capacité à trouver par eux même les gestes de leur révolte. Il rassure autant qu'il dépossède. Il peut s'avérer dangereux quand la confiance qu'il place dans le respect de l'intégrité physique des personnes par les forces de l'ordre démocratique garanti par la présence des médias tombe. Il n'y a pas de vidéoprotection : la violence légitime des États est aveugle et elle s'exprime aux yeux du monde entier. Des policiers fracasse des crânes de manifestants pacifistes à Copenhague devant toutes les caméras du monde et des CRS coupent à la disquette des tendons de militant-e-s antinucléaire non-violent-e-s enchaîné-e-s aux rails, puis leur

²⁴⁸ **BABA**, Morjane, *Guerrilla KIT – Ruses et techniques des nouvelles luttes anticapitalistes (Nouveau Guide Militant)*, Paris : La Découverte, 2003

font un procès. Tout est possible. Le niveau de répression et de violence n'est jamais prévisible et ne dépend pas que des militant-e-s.

Le spectacle-forum *La Force des Gueux* représente également des modèles de lutte tournés vers des formes organisées, encadrées, pacifiées et non-violentes. Les principaux exemples choisis dans le spectacle mettent en exergue des tactiques d'organisations collective, massive, non-violente et médiatisé, sur des modes d'actions théorisés et organisés par des leaders historiques comme Saul Alinski²⁴⁹, Paolo Freire, Nelson Mandela ou Gandhi. La marche est érigée comme le mode d'action privilégié, sur le modèle indien du leader Raja Gopal. C'est également l'utopie qui est proposée à la fin du spectacle : des millions de pauvres unis, qui marchent tous ensemble sur les boulevards périphériques. L'autre exemple d'action contre la banque HSBC menée par la Citizen, est présenté de façon amusante et médiatique. La Police s'avère impuissante à réprimer la lutte car elle prend des formes légales. C'est le gentil chef organisateur de la Citizen qui négocie au téléphone avec le patron et décide du moment où la lutte doit s'arrêter. Même si il est évoqué très succinctement d'autres modes d'actions comme le sabotage où l'envoi d'armes pour les rebelles par la communauté congolaise organisée, il s'agit d'exemples lointains justifiés par un contexte non démocratique ou qui ont échappé à l'encadrement.

Ces idées de non-violence hégémonique et d'encadrement des luttes des gueux est retrouvée dans ce qui s'est passé pendant une répétition de *La Force des Gueux* en 2010 à laquelle j'ai assisté. Il s'agit plus spécifiquement d'un entraînement au Forum sur la scène des centres sociaux : le tableau 2 de la 5ème partie du spectacle. Dans cette scène, Lucette, travailleuse social, présente la marche pour la dignité et contre la pauvreté auquel elle a participé et tente de convaincre, sans succès, les usagers et les animateurs du centre, de participer à la prochaine marche qui sera organisée. Le but implicite des interventions possibles pendant ce forum est de convaincre le centre social de se joindre à l'action proposée. Plusieurs interventions dans ce sens ont été tentées, en faisant jouer les alliances, les affects et les envies de chacun-e. Au bout d'un moment, Jean-Paul Ramat, acteur professionnel et co-fondateur de la compagnie, intervient en jouant le rôle d'un jeune de banlieue, qui interpelle Lucette en lui signifiant qu'une marche ne sert à rien et que ce qu'il faudrait plutôt pour se faire entendre, ce serait de brûler des voitures et de foutre le bordel. Malheureusement, l'émeute ne sera pas jouée.

²⁴⁹ **ALINSKY**, Saul, *Manuel de l'animateur social, une action directe non-violente*, Présenté par Jean Gouriou. Traduit de l'américain par Odile Hellier et Jean Gouriou, Paris : Éditions du Seuil , 1976

L'intervention est très rapidement interrompue, Jean-Paul commentant lui même son intervention comme étant : « *un débordement par la base* ».

Cet exemple illustre les prédicats non-dits et incontestables du théâtre de l'opprimé : la non-violence et le respect du cadre d'interventions possibles sous-entendu par la scène présentée par l'acteur et contrôlé/encouragé par le joker.

Pourquoi l'émeute : la force des gueux par excellence est-elle exclu de la scène au bénéfice de la seule marche revendicative, encadrée par des travailleurs sociaux ?

Un des mythes de la genèse du Théâtre de l'opprimé raconté par Boal part pourtant d'une révolte violente, d'un débordement d'une spectatrice chilienne pendant une séance de dramaturgie simultanée. Lorsqu'une femme spectatrice ose monter pour la première fois sur scène c'est pour battre à coup de balai le mari/acteur professionnel qui l'a trompée et qui ne voulait/pouvait pas comprendre la souffrance de la femme objet. Le dialogue entre l'opresseur et l'opprimée n'était plus possible, le mari machiste ne considérant pas sa femme comme étant son égale. Toute les tentatives précédentes d'intervention sur le mode de la discussion argumentée se sont avérées inefficace à transformer la situation, la femme conservant à la fin sa place de dominée au sein du couple ou était exclue de sa maison. Au vue de la condition des femmes au Chili à l'époque, elle ne pouvait pas quitter son foyer et ne peut pas non plus se séparer de son compagnon, la contre-violence féministe est alors une des réponses claires à apporter face à la violence symbolique imposée quotidiennement par le mari²⁵⁰.

Parfois, l'opresseur est dans une telle situation de domination que pour qu'il entende réellement le « STOP! » de l'opprimé-e il faut que celui-ci s'exprime de manière physique. Dans ce cas précis, l'idéologie de la non-violence serait patriarcale.

Augusto Boal est conscient de ces limites, il énonce l'impossibilité de faire forum face à un modèle représentant une agression physique où les seules possibilités consiste « *à se défendre physiquement* ». Pour lui l'agression est « *le dernier niveau de l'oppression* » Il évacue ainsi de la scène tout un panel de possible qui peuvent pourtant avoir lieu dans la réalité, même si on espère pouvoir y échapper par le dialogue ou la tactique. Boal

²⁵⁰ Comme le font les femmes Igbo au Nigeria voir **VAN ALLEN**, Judith *Assise sur un homme, le colonialisme et les institutions politiques perdues des femmes Igbo* , Revue canadienne des études africaines, vol. 2, (1972): p.211-219 .

justifie cette éviction par le fait que « *L'oppression n'est pas un phénomène exclusivement physique, que l'on résout en termes physiques. L'oppression est très souvent intériorisée.* »²⁵¹. Mais, une fois que l'opprimé-e a réussi à briser l'oppression intériorisée et que surgit sa révolte ne serait-ce que par la prise de parole, il n'est pas si rare qu'un oppresseur utilise la violence physique²⁵², quand il sent que la violence symbolique ou psychologique ne suffit plus. Nier cette possibilité c'est désarmer l'opprimé-e.

Pire, Boal cherche, dans son discours d'auto-valorisation de sa méthode, à adapter l'opprimé-e et son oppression à l'inadéquation de la technique du théâtre-forum en cas de confrontation violente. Il donne l'exemple de trois modèles « défectueux » : une jeune fille seule sur un quai de métro à minuit, violée par quatre agresseurs armés, une femme battue chez elle par son mari, sans témoin et un homme enlevé dans la rue par 3 policiers armés.

Ces modèles, basés sur des faits réels peuvent encore se reproduire. Pour Boal, le seul moyen de « *briser l'oppression* » dans ces situations là ce serait d'apprendre « *le karaté ou le jiu-jitsu* ». Au lieu de transformer le Forum en cours d'auto-défense, il préfère laisser les opprimé-e-s dans ces situations d'incapacités et « *revenir en arrière, reprendre l'histoire et chercher à quel moment l'opprimé avait encore le choix entre plusieurs solutions (avant que le scénario ne s'achemine vers une fin agressive)* ». En faisant ce choix, il pose toute une série de questions qui fait retomber la cause de l'agression sur l'opprimé-e. Pour prendre l'exemple de la jeune fille : elle n'aurait pas du attendre « *seule* » le métro à minuit, sans « *un ami* », « *le chef de station* » ou « *certaines de ces bombes à gaz lacrymogène* » pour la protéger, elle aurait peut être même du rester « *dormir chez son amie* ». Ce « *tu aurais du* » magique et culpabilisant réprime l'opprimée au lieu de la libérer. Dans ce cas précis, cela signifie qu'une jeune fille seule ne peut plus prendre les transports en commun à partir d'une certaine heure si elle a oublié sa bombe lacrymogène ou sans la protection d'un mâle ou d'un agent de la RATP. Boal fait passer la défense de la technique du théâtre-forum, du spectacle, avant la défense de l'opprimé-e : « *Des cas comme ceci ne servent pas le spectacle de théâtre-forum* ». ²⁵³

²⁵¹ **BOAL**, Augusto, « Oppression ou agression ? », *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, pp.256-257

²⁵² Ou fait appel aux forces de l'ordre (quel qu'il soit) et leur violence légitime d'État.

²⁵³ Pour toutes les citations non quotées **BOAL**, Augusto, « Oppression ou agression ? », *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, pp.256-257

Mais « *les cas* » ne sont pas là pour servir la technique, c'est la technique qui devrait servir « *les cas* » et lorsque la technique s'avère impuissante, il faut le reconnaître. Si ce théâtre comme « *répétition générale de la révolution* » n'est pas capable de faire face à une agression, c'est qu'il n'est pas vraiment ce qu'il prétend être. S'il n'est pas capable de permettre à une jeune fille de s'émanciper du patriarcat par l'autodéfense féministe, c'est qu'à un moment, la répétition générale de la révolution a besoin de sortir du théâtre de l'opprimé.

*« Le théâtre-forum ne doit jamais provoquer la violence même quand il s'agit d'une scène violente. Il incombe au Joker de prévoir cette possibilité et d'avertir la salle que personne ne doit utiliser de violence physique. Ceci est l'une des qualités du théâtre-forum : on peut y examiner l'acte de violence sans faire la reproduction de la violence en elle-même. »*²⁵⁴

En représentant des scènes d'oppressions et en interdisant aux spect-acteurs d'utiliser la violence physique (peut-on la représenter ?) contre les acteurs et inversement, Augusto Boal contraint les opprimé-e-s à dialoguer et à négocier avec les oppresseurs, opérant ce que Philippe Tancelin appelle « *une relation de mutation de la violence, de canalisation, de pacification dans un corpus socio-politique ou même d'agitation (voir le théâtre forum d'Augusto Boal)* »²⁵⁵

Il enferme la représentation du modèle dans un cadre démocratique où l'opprimeur et l'opprimé sont respectables et respectueux et n'utilisent jamais la violence physique. En purgeant de la scène, les éléments réels qui sont problématiques pour la représentation, il écarte une foule de possible et présente une société pacifiée où « *le rétablissement du dialogue entre les êtres humains* »²⁵⁶ est toujours possible et sans aucun risque physique.

²⁵⁴ **BOAL**, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.64

²⁵⁵ **TANCELIN**, Philippe, *Ces horizons qui nous précèdent : Entretien-Poème avec Maria Dénaou*, Paris : L'Harmattan, 2003. p.90

²⁵⁶ **BOAL**, Augusto, « Préface », *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004, p.12

Une émeute ne peut pas se jouer, une révolution ne se répète pas, car sur scène où dans un stage de désobéissance civile, l'acteur ne sera jamais aussi violent qu'un CRS.

Que ce soit avec Xavier Renoud et ces « formations » ou dans les spectacles nationaux de *NAJE*, il s'agit, à des degrés divers, d'une « *sorte de gestion de la répétition de la révolution* »²⁵⁷, ou plutôt d'une gestion de la répétition de l'action réformiste radicale.

Si le devenir-émeutier-e est interdit à la gueuse ou au gueux, il ne lui reste qu'un devenir soumis aux dramaturgies prévues, pour elle ou pour lui, par les directions artistiques, syndicales, politiques, sociales ou patronales.

²⁵⁷ TANCELIN, Philippe, *Ces horizons qui nous précèdent : Entretien-Poème avec Maria Dénau*, Paris : L'Harmattan, 2003. p.92

CONCLUSION

Le Théâtre de l'opprimé, tel que le pratique *N.A.J.E* permet des rencontres, des solidarités de l'entraide entre des personnes souvent isolées et en situation de précarité affective et matérielle. Il dynamise ces personnes en leur permettant de lutter, même seules, contre les oppressions qu'elles rencontrent au quotidien. Pour certaines, il leur a donné du courage pour s'extraire d'une situation d'exploitation qu'elles ne supportaient plus. Bien que la communauté solidaire créée par *N.A.J.E* ne dure que le temps des répétitions et n'a pas vocation à se transformer en communauté de lutte. En dehors, après le théâtre, les participant-e-s se retrouvent la plupart du temps seule pour lutter. Cette faiblesse, enferme leur devenir dans la compagnie *N.A.J.E* où elles et ils trouvent réconfort, amitié et soutien. Nombreuses sont celles qui témoignent la peur de voir, un jour, disparaître *N.A.J.E*.

Ce manque de relai du théâtre vers la lutte n'est pas uniquement de la responsabilité de la compagnie, elle révèle également un monde atomisé où les solidarités sont difficiles à trouver et à construire autour de soi.

Cependant l'organisation centralisée, la rigidité de l'encadrement ainsi que la répartition et la spécialisation des tâches au sein de la compagnie constituent des freins à l'émancipation des participant-e-s qui se voient pour certain-e-s assigner un rôle subalterne même après dix ans de présence.

La compagnie aurait pu créer «*des bébés NAJE un peu partout*²⁵⁸» à partir des implantations locales de ces participant-e-s et permettre ainsi leur émancipation de la structure mère.

Elle tente récemment, avec son chantier 2013 sur la propagande, de créer des espaces de lutte en dehors de la compagnie, en proposant une liste d'actions concrètes et des contacts de gens motivé-e-s pour les mener après les spectacles-forum. Des baisses de subventions l'amènent à s'éloigner de l'action socio-culturelle pour se rapprocher de milieux militants qu'elle sollicite pour le financement de ces chantiers nationaux.

²⁵⁸ Entretien avec Marie-France Dufлот du 03/12/2010, « Annexes Entretiens », p31 dans **PINON**, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)*, Mémoire de Master 1 Étude théâtrale, sous la direction de **URRUTIAGUER**, Daniel, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2011.

De nombreuses questions, qui émergeaient des entretiens, n'ont pas été traitées dans cette étude. Ce n'est que très superficiellement et de façon totalement partielle et partielle que ce mémoire rend compte des onze entretiens que j'ai menés. Il ne prétend donc pas dire définitivement ce qu'est le devenir de tous les participant-e-s interviewé-e-s, il n'en tente qu'une approche. Un travail plus long et plus exigeant aurait peut-être permis de ne pas trahir leurs paroles.

Après toutes les critiques formulées dans cette étude à propos du Théâtre de l'opprimé, je tiens à préciser que j'en ai une pratique actuelle avec un groupe en lutte contre le pouvoir psychiatrique. Pour moi, cette pratique n'est pas révolutionnaire en soi, elle ne permettra pas de se débarrasser des psychiatres et de détruire les hôpitaux psychiatriques ni de s'y préparer réellement. Mais elle permet d'affronter et de réfléchir en acte aux oppressions quotidiennes même si les solutions proposées resteront réformistes car bloquées par le cadre pré-établi de la représentation. Reste à trouver les formes qui permettent de dépasser les limites de cette technique.

Une des pistes que nous expérimentons, lors des répétitions avec mon groupe consiste à tendre vers une pratique égalitaire, où chacun-e propose des jeux et où les rôles ne sont pas institués et doivent tourner.

Cependant, j'ai pu constater que dans l'urgence d'une représentation à préparer, nous abandonnions ces principes au profit d'une spécialisation des tâches plus traditionnelle sous prétexte d'efficacité.

Peut-être faut-il en finir avec la représentation et avec le spectacle et s'orienter vers des espaces autonomes d'expressions artistiques où aucun joker n'est là pour nous gérer et où aucun acteur ne sera institué.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ARISTOTE**, *Poétique*, trad. **MAGNIEN**, Michel, Paris : Librairie Générale Française, 1990.
- ALINSKY**, Saul, *Manuel de l'animateur social, une action directe non-violente*, Présenté par Jean Gouriou. Traduit de l'américain par Odile Hellier et Jean Gouriou, Paris : Éditions du Seuil , 1976
- BOAL**, Augusto, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2004.
- BOAL**, Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris: La Découverte, 2002.
- BOAL**, Augusto, *Le Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2007
- BIET**, Christian, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Ouvrage collectif, dir. par BIET, Christian et NEVEUX Olivier, UPX Nanterre, Montpellier : L'entretemps Edition, 2007.
- BRECHT**, Bertolt, « Critique de la « Poétique » d'Aristote », pp259-260 et « Petit organon pour le théâtre », pp.351-390 dans *Écrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2000
- BRUGEL** Fabienne et **RAMAT** Jean-Paul, *La Force des Gueux*, Collection SPECT'AUTEURS Les voies du dire, Drancy : ABC éditions , 2011
- CHAUMIER**, Serge, *Arts de la rue – La faute à Rousseau*, Paris : L'harmattan, Coll Nouvelles Études Anthropologique, 2007
- DESCAMPS**, Florence, « De l'extraction des informations à la transcription intégrale », in *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France/IGPDE (« Histoire économique XIX^e-XX^e siècle »), 2005,
- DJIAN**, Jean-Michel, *Politique culturelle : La fin d'un mythe*, Gallimard, 2005.
- DORT**, Bernard, *Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue*, chapitre « Libérer le spectateur », POL, 1995.
- FREIRE**, Paolo, *La pédagogie des opprimés*, Paris :La Découverte, 2001.
- FERRÉ**, Gwenaëlle, *Le théâtre de l'opprimé et la nécessité d'existence d'un théâtre militant*, Mémoire de Master 2 Études Théâtrales, sous la direction de **TANCELIN** Philippe, Paris 8, 2006.
- GUERRE**, Yves, *Jouer le conflit, pratiques de théâtre-forum*, Paris : L'Harmattan, 2006

- HAMIDI-KIM** Bérénice, *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007*, Thèse. Université Lyon 2-lumière : École doctorale 3LA. 2007.
- HUMBERT**, Collette, *La Pensée et le cheminement Paulo Freire*, Les cahiers de la conscientisation - numéro 2, Québec : Collectif québécois d'édition populaire, 1994.
- LENEL** Pierre, 2010, "Les habitants et la société civile : les enseignements du Théâtre de l'Opprimé", in : Jay Rowel, Anne-Marie Saint-Gille (éds.), *La société civile organisée aux XIXe et XXe siècles : perspectives allemandes et françaises*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion (coll. Histoire et civilisations)
- NEVEUX**, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris: La Découverte, 2007.
- PINON**, Adeline, *Les techniques de Théâtre de l'Opprimé et la politisation des participants. L'exemple des spectacles de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir)* Mémoire de Master 1 Études Théâtrales sous la direction de **URRUTIAGUER**, Daniel, Paris 3, 2011.
- RANCIERE**, Jacques, *Le maître ignorant*, Paris :10-18 Collection Fait et cause, 2004.
- RANCIERE**, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Mayenne: La Fabrique, 2008.
- RANCIERE**, Jacques, *La haine de la démocratie*, Mayenne: La Fabrique, 2005.
- SEGUIN**, Jean-Claude, Travail Théâtral, cahiers trimestriel n°23, « *En Italie, une coopérative théâtrale, « Il Gruppo della Rocca »* », Paris : La Cité, avril-juin 1976
- TANCELIN**, Philippe, *Ces horizons qui nous précèdent : Entretien-Poème avec Maria Dénau*, Paris : L'Harmattan, 2003.

VIDÉOS

AVALOS, Jacques-Santiago, *Débattons, Débattez !*, reportage vidéo de 12min54, Montreuil : La Télé Libre , octobre 2008, dernières répétitions et représentation du spectacle « *Politique* », Compagnie NAJE, 4 octobre 2008, La Parole Errante, Montreuil. <http://latelelibre.fr/index.php/2008/10/en-scene-citoyens/>

CLAIRET, Johanna et **N'FANTEH** Minteh, *La compagnie NAJE dans la Force des Gueux*, reportage vidéo de 8min05, spectacle "La force des gueux" joué par la compagnie NAJE le 15 janvier 2011 à Chelles (77). http://www.dailymotion.com/video/xk36qb_forcedesgueux-rc

COMITÉ D'ÉTABLISSEMENT FRANCE TÉLÉCOM DE LA DIRECTION TERRITORIALE ILE-DE-FRANCE, NAJE ET CANAL MARCHES, *Les Impactés*, Documentaire 45 min, 2007. Le film alterne extraits de la pièce, témoignages de salariés et d'élus syndicaux. <http://www.mediapart.fr/contenu/les-impactes-la-crise-de-france-telecom>

VIDÉO-SUR-MARNE , N°19, 1^{ere} partie, vidéo de 10m57, mai 2009. Enregistrement des séquences Bus 75, les HLM et L'agence d'intérim, de « *Discriminations* » pièce de théâtre-forum de la compagnie NAJE sur les discriminations raciales- jouée le 9 mai 2009 au centre Gérard Philipe de Champigny sur Marne lors d'un débat festif organisé par l'office des migrants. http://www.dailymotion.com/video/xawgyn_n19-1ere-partie_news/

HILGEMANN, Fred, Bande annonce du spectacle de théâtre-forum *La Force des Gueux*, vidéo de 4m04, Janvier 2011, alterne séquence de répétition et présentation du spectacle par les participants .http://www.dailymotion.com/video/xg6a6i_la-force-des-gueux-compagnie-naje_creation

SITES INTERNET

Date de consultation avril 2012,

Fiche de présentation de "La force des gueux"

http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/la_force_des_gueux.pdf

Bilan des participants de "La force des gueux",

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=359

53 premiers retours de spectateurs de « La force des gueux » au 15 Janvier 2011

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=357

55 autres retours de spectateurs de "La force des gueux" recus le 18 Janvier 2011 et

après, http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=358

Compte rendu de la création de "La force des gueux" en 2010,

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=351

Fiche de présentation de "les étranges »,

http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/les_etranges.pdf

Bilan des participants de "les étranges" du 14 fevrier 2010,

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=341

Retours de spec'acteurs de "les étranges" du 13 février 2010 à Montreuil,

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=338

Compte rendu de l'opération "les étranges",

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=352

Comptre rendu de l'opération "Les invisibles" 2007 et bilans des participants

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=270

Rapport d'activité 2008

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=318

Rapport d'activité 2011

http://www.naje.asso.fr/IMG/pdf/rapport_activ_2011.pdf

Présentation de la Compagnie NAJE

http://www.naje.asso.fr/article.php3?id_article=9