

UNIVERSITE PIERRE MENDES-FRANCE
Institut d'Etudes Politiques de Grenoble

FELLMANN Valentin

**Le théâtre-forum, un instrument
artistique au service de la
participation politique**

**Etude de la délibération grâce au théâtre-forum par
les services sociaux du Conseil Général de l'Isère,
l'association Ambaata TO et la compagnie NAJE**

Séminaire
**« Participation politique et nouvelles formes de
mobilisations citoyennes »**

2005-2006

sous la direction de Stéphanie ABRIAL et Céline BELOT

À tous ceux qui croient qu'un autre monde est possible,

Mes remerciements se portent tout d'abord vers Stéphanie ABRIAL et Céline BELOT, pour m'avoir suivi au cours de cette année et avoir insisté pour me faire distinguer un travail de recherche d'un essai militant.

Je tiens ensuite à remercier Jon Bernat pour « *les discussions franco-espagnoles* », qui furent fructueuses dans le choix de mon sujet, et pour m'avoir un soir évoqué le nom d'Augusto BOAL.

Je ne voudrais pas oublier mes parents, ainsi que Noëlline, qui ont pris du temps pour relire mon mémoire.

Que ceux et celles qui se sont montrés disponibles pour m'aider à ce travail soient enfin chaleureusement remerciés :

- tout d'abord, la compagnie NAJE, Ambaata TO et tout particulièrement Fabienne BRUGEL, Julian BOAL, ainsi que Fabienne BEGUIN, pour leur accueil et leur disponibilité
- mais aussi tous les *spect-acteurs* qui ont accepté de me donner de leur temps pour des entretiens
- sans oublier tous ceux qui se sont intéressés à mon sujet, pour leur esprit critique, nécessaire pour aller de l'avant.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : <u>QUAND LE THÉÂTRE VIENT AU POLITIQUE,</u> <u>DE NOUVELLES FORMES DE DÉLIBÉRATIONS SONT POSSIBLES</u>	16
CHAPITRE 1	
UNE MISE EN SCÈNE DU POLITIQUE : LA DÉLIBÉRATION	18
TITRE 1 : UNE APPROCHE DE L'ANALYSE HABERMASSIENNE DES DÉMOCRATIES OCCIDENTALES	19
TITRE 2 : UN PROJET DE DÉMOCRATISATION RADICALE PAR LA DÉLIBÉRATION	27
TITRE 3 : DES ANALYSES D'EXPÉRIMENTATIONS DÉLIBÉRATIVES	30
CHAPITRE 2	
DES POLITISATIONS DE LA MISE EN SCÈNE	38
TITRE 1 : LES SITUATIONNISTES ET LE DÉPASSEMENT DE L'ART	39
TITRE 2 : DES THÉÂTRES POLITIQUES	43
TITRE 3 : DES LANGAGES DU THÉÂTRE	48
CHAPITRE 3	
AUGUSTO BOAL ET LE THÉÂTRE FORUM	55
TITRE 1 : LA DÉMARCHE D'AUGUSTO BOAL	56
TITRE 2 : LE THÉÂTRE-FORUM	64
DEUXIÈME PARTIE : <u>ANALYSE DE DIFFÉRENTES INITIATIVES DE THÉÂTRE-FORUM</u>	69
CHAPITRE 4	
LA DÉMARCHE DES ORGANISATEURS D'ACTIVITÉS DE THÉÂTRE-FORUM	71
TITRE 1 : PRÉSENTATION DES TROIS TROUPES	72
TITRE 2 : LA FINALITÉ DU PASSAGE PAR LE THÉÂTRE FORUM	78
TITRE 3 : DES MÉTHODES DIFFÉRENTES	86

CHAPITRE 5

ANALYSE DE L'OBSERVATION PARTICIPANTE DE DÉLIBÉRATIONS PAR LE THÉÂTRE-FORUM	93
TITRE 1 : LES THÈMES ABORDÉS	94
TITRE 2 : LE FORUM	100
TITRE 3 : LA PLACE PRIMORDIALE DU JOKER	111
TITRE 4 : LA PRÉPARATION EN AMONT DE LA PIÈCE	116

CHAPITRE 6

LE REGARD DU <i>SPECT-ACTEUR</i>	120
TITRE 1 : LES IMPRESSIONS SUR LES THÉÂTRES-FORUMS	122
TITRE 2 : LA PARTICIPATION AU THÉÂTRE-FORUM DES INTERVIEWÉS	134

CONCLUSION	144
-------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	148
----------------------	------------

TABLE DES MATIÈRES	150
---------------------------	------------

ANNEXES	153
----------------	------------

INTRODUCTION

« Donner au peuple les moyens de production théâtrale »¹, telle était l'ambition d'Augusto BOAL dans sa théorisation du théâtre de l'opprimé. Pour lui le théâtre est un acte éminemment politique quelle que soit la production théâtrale. « *Qui tente de séparer théâtre et politique tente de nous induire en erreur - c'est une attitude politique.* »² Le théâtre est pour lui une arme très efficace. C'est pourquoi les classes dominantes essaient de façon permanente de le confisquer pour l'utiliser comme instrument de domination. Le théâtre-forum, qu'il a aussi théorisé, s'inscrit dans son projet du *théâtre de l'opprimé* et dans une perspective politique, puisqu'il voyait cette forme de théâtre interactif et participatif ni plus ni moins comme « *une répétition de la révolution* »³. Le langage du théâtre-forum peut-il permettre une démocratisation de la participation politique ?

Cette pratique artistique consiste à jouer une pièce courte sur un sujet dit d'oppression, où l'opresseur et l'opprimé ressortent clairement de l'action et où une issue est proposée à cette situation d'oppression. À la fin de celle-ci, un médiateur, appelé joker, lance et anime un débat avec le public sur la résolution du conflit. La pièce est ensuite rejouée et ceux qui ne sont pas d'accord avec la première issue proposée sont amenés à entrer sur scène pour jouer leur solution. Tous les comédiens s'adaptent aux changements intervenus avec les remplacements et testent par la même occasion ceux-ci. Cet outil est aujourd'hui utilisé au service de différentes démarches, qu'elles soient institutionnelles - conseil général de l'Isère -, militantes - Association Nous n'Abandonnerons Jamais l'Espoir (NAJE) -, sociales ou simplement comme un outil pour débattre sur certains thèmes précis de politiques, comme c'est le cas dans des forums sociaux. De mon côté, je voudrais étudier le théâtre-forum comme une démarche politique. Il convient donc de passer par la science politique pour comprendre et s'interroger sur cette pratique théâtrale. Pour cela, je me placerai dans une approche de cette discipline universitaire qui traite de la politique au sens large, en appliquant des paradigmes à des espaces publics réduits, auxquels peuvent se référer la pratique du théâtre-forum.

Pendant longtemps la science politique s'est contentée, précise Olivier FILLIEULE, d'une « *vision prescriptive de la démocratie représentative, laquelle est aux fondements de nos sociétés occidentales développées* »⁴. En effet, selon les conventions de la démocratie représentative, les demandes sociales ne doivent pas s'exprimer directement, mais doivent

¹ BOAL Augusto *Le théâtre de l'Opprimé*. Edition La Découverte, Paris, 1985, p 181

² Ibid p 7

³ Ibid p 34

⁴ FILLIEULE O, *Stratégie de la rue. Les manifestations en France*. Presse de Sciences Po, Paris, 1997. p1

passer par un ensemble de filtres dont le vote constitue l'élément clé. Le vote doit donc permettre d'exprimer souverainement les volontés et les aspirations de l'électeur qui seront portées par ses élus. De leur côté, les électeurs et les candidats battus doivent faire preuve de *patience civique* et attendre que le sort électoral se renverse pour faire triompher leurs conceptions du gouvernement des hommes. Cependant cette conception de la vie politique et citoyenne est extrêmement réductrice pour certains. Guy DELFAU⁵ voit le retour du citoyen dans les conseils de quartier, prenant la politique d'un point de vue microsocial, comme une résolution de conflit et la multiplication de lieux de dialogue et de nouvelles formes de médiation. Pour P. MERLE et F. VATIN⁶, l'intérêt suscité par la recherche d'espace sociaux plus restreints, souvent éphémères, s'explique par la recherche de lieux où le citoyen a une participation à l'action collective qui retrouve une intentionnalité et un sens, notamment par l'obtention de résultats immédiats et concrets. Le théâtre forum est à étudier davantage dans cette approche de la participation politique que dans une vision prescriptive de celle-ci.

C'est dans cette perspective élargie de la sphère du politique que le philosophe et sociologue allemand de l'école de Frankfort, Jürgen HABERMAS, a élaboré un idéal de démocratie dans des espaces publics fondé sur ce qu'il appelle *la délibération*⁷. Ce projet de philosophie du droit s'est constitué au fil de sa réflexion socio-historique sur la place de la participation des individus à la sphère publique dans les démocraties occidentales, en réaction contre le mouvement contemporain de la démocratie représentative, dont la tendance est à la personnification et à la spectacularisation du politique⁸. Par la démocratie délibérative, il établit un changement radical dans la définition même de la légitimité et des normes procédurales de sa formation. Pour lui, la norme n'est légitime que si elle est fondée sur des raisons publiques résultant d'un processus de délibération inclusif et équitable, auquel tous les citoyens peuvent participer et dans lequel ils sont amenés à coopérer librement. Dans cette lignée, Bernard MANIN⁹ précise dans un entretien sur l'idée de démocratie délibérative dans la science politique contemporaine, que la décision légitime n'est pas celle qui résulte de la volonté de tous mais celle qui résulte de la délibération de tous. En quelque sorte le philosophe propose un autre type de contrat social où l'opinion publique n'est plus comptabilisée comme la somme des opinions individuelles prises isolément mais comme

⁵ DELFAU G, *Le retour du citoyen. Démocratie et territoires*. Edition de l'aube, Paris, 1994

⁶ MERLE F, VATIN F, *La citoyenneté aujourd'hui*. Presses Universitaires de Rennes, 1995.

⁷ HABERMAS, J, *Droit et Démocratie entre faits et normes*, nrf essais Gallimard, Mayenne, 1997.

⁸ HABERMAS, J, *L'espace public*, critique de la politique Payot, Paris, 1993.

⁹ Article « L'idée de démocratie délibérative dans la science politique contemporaine. Introduction, généalogie et éléments critiques », entretien avec MANIN B dans *Politix, revue des sciences sociales du politique, Démocratie et délibération*, N°57

l'opinion, sinon unanime, du moins après l'information et la délibération de tous. C'est derrière cet idéal de sphère publique, accessible au plus grand nombre et comme espace de réflexion et de décision collective par la délibération, que je me placerai pour étudier la démarche du théâtre-forum. Peut-il incarner cet espace de délibération collective ?

Marie-Hélène BACQUE, Henri REY et Yves SINTOMER¹⁰ montrent que le vocabulaire de la participation est largement utilisé dans le champ politique, mais aussi dans des expérimentations où le citoyen retrouve une place décisionnelle. Ce paradigme est donc un objet d'étude à creuser pour la recherche en science politique. Le chercheur au Centre d'Etudes de Recherches Administratives Politiques et Sociales (CERAPS) et professeur à l'Institut d'Etudes Politiques (IEP) de Lille, Loïc BLONDIAUX, se pose, dans son article « *L'impératif délibératif* », clairement dans la lignée philosophique de J. HABERMAS. Pour lui, dans les démocraties contemporaines, le thème de la délibération est valorisé : on parle de discussion, de débat, de consultation de participation, de partenariat ou encore de gouvernance. Derrière toutes ces formules, à différents degrés, il y a l'idée de « *la nécessité d'associer les citoyens à la décision publique en dehors des seules échéances électorales* »¹¹ et d'un changement radical quant à la conception du statut du citoyen : une reconnaissance politique, un droit de regard sur l'action des gouvernants et le droit d'interpeller ceux-ci. Celui-ci a aussi exploré des terrains d'études qualitatives sur des expériences se revendiquant de la délibération.

Cependant, tant l'observation de ces initiatives que la sociologie du langage apportent des limites à l'idéal d'accessibilité de cet espace public pour les citoyens et d'équité devant la délibération. En effet, les observations de Loïc BLONDIAUX, notamment dans les conseils de quartier du XX^e arrondissement de Paris, il constate que les prises de parole ne concernent qu'un nombre réduit parmi le public présent et que certains participants ne s'expriment jamais verbalement dans ces espaces publics. Même s'il reste dans l'approche philosophique de J. HABERMAS, il est amené à reprendre une partie des thèses de Lynn SANDERS¹², qui est plus sceptique quant à la capacité des tous les citoyens de prendre part aussi directement à la chose publique. Celle-ci parle d'un idéal élitiste de la politique. En effet, pour elle, le projet délibératif d'égalité de tous les citoyens à l'intérieur de cet espace public n'est pas réalisable

¹⁰ M.H. Bacqué, H. Rey, Y. Sintomer, *Gestion de la proximité et démocratie participative : une perspective comparative*, La Découverte, Paris, 2005.

¹¹ Article BLATRIX Cécile, « Devoir débattre. Les effets de l'institutionnalisation de la participation sur les formes de l'action collective » dans *Politix, revue des sciences sociales du politique, Démocratie et délibération* N°57, 2002.

¹² SANDERS,L, « Against deliberation », *Political theory*, n°25, 1997.

car de nouvelles inégalités de pouvoir apparaissent ; elle parle d'« *inégalité d'autorité épistémologique* »¹³. Dans l'approche par la sociologie du langage, sans critiquer ni même se référer au concept de la sphère délibérative, Pierre BOURDIEU a théorisé de son côté les inégalités de pouvoir liées à la maîtrise du *langage légitime*¹⁴ qui n'est autre que celui qu'il appelle le *langage dominant*, par opposition au *langage populaire*. Je me suis alors demandé si des normes communicationnelles se rattachant à un langage artistique seraient susceptibles de rendre la délibération plus égalitaire. D'autres critiques ont été formulées à l'égard d'expériences dites délibératives sur le thème de l'instrumentalisation et la récupération des opinions des individus, en particulier dans le cas de l'institutionnalisation de ces pratiques délibératives. L'analyse de Cécile BLATRIX sur le débat sur le TGV Rhin-Rhône a montré que « *la participation est sollicitée, montrée* » mais aussi « *contrôlée et mise à distance* »¹⁵. Il sera alors intéressant de chercher à voir si les critiques formulées à l'égard de la réalité de cet espace public sont applicables au cas du théâtre forum. Notre espace public scénique ne risque-t-il pas des pratiques de récupérations, notamment par les pouvoirs publics ?

De même que la science politique s'interroge sur la capacité des citoyens à se gouverner, le champ artistique a depuis longtemps cherché à s'ouvrir à celui de la politique. Le mouvement Dada, les surréalistes, les futuristes italiens ou encore le mouvement du réalisme socialiste ont tenté de mettre leurs pratiques artistiques au service, sinon d'idées, du moins d'idéologies politiques¹⁶. Parmi celles-ci, l'art dramatique est pour le metteur en scène anglais Peter BROOK un espace où la politique a une place de choix : « *Le théâtre est le dernier lieu où se pose la question de l'idéalisme* »¹⁷. Mais, pour que l'activité théâtrale devienne « *une libération* »¹⁸, il considère qu'il faut révolutionner les normes de communication instituées dans l'art dramatique :

« *Quelle que soit la valeur du message, il ne se transmet en fin de compte que selon des valeurs qui sont celles du théâtre même. De nos jours, un auteur dramatique se trompe s'il croit pouvoir faire passer son message sous une forme conventionnelle. Cela est vrai lorsque des formes conventionnelles étaient encore vivantes pour le public. De nos jours, ces conventions sont abolies. Même l'auteur qui ne s'intéresse pas au théâtre en tant que tel, mais*

¹³ *Ibid*

¹⁴ BOURDIEU, P, *Langage et pouvoir symbolique*, Edition Fayard, Seuil, 2001, Paris.

¹⁵ Article BLATRIX Cécile, « Devoir débattre. Les effets de l'institutionnalisation de la participation sur les formes de l'action collective », *op cit*, p83

¹⁶ MONGIN, O, *L'artiste et le politique, éloge de la scène dans la société des écrans*, Paris, Les éditions Textuel, 2004.

¹⁷ BROOK, P, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p 60.

¹⁸ *Ibid*, p 179

*seulement à ce que lui, l'auteur, essaie de dire, se trouve forcé de commencer par le commencement : s'attaquer à la nature même de l'expression théâtrale. »*¹⁹

Mais ces deux transformations normatives, dans la participation politique et dans le théâtre sont-elles conciliables ? Le théâtre-forum se distingue des pratiques théâtrales plus traditionnelles sur les rapports entretenus entre les acteurs et les spectateurs puisque les spectateurs sont invités à monter sur scène pour modifier le cours de l'action et à participer au jeu. Le spectateur n'étant pas condamné à subir le déroulement et le message que l'écrivain, le metteur en scène et les comédiens ont voulu faire passer, le langage du théâtre-forum se ferait par un échange entre les acteurs et les spectateurs et aurait donc, au moins en apparence, une portée supérieure au langage d'une forme de théâtre plus traditionnelle. De plus, Augusto BOAL a inventé le théâtre-forum pour l'utiliser dans des régimes dictatoriaux, pour que les gens réfléchissent collectivement à leur sort et se tourne vers le changement social, mais aussi avec une frange de la population souvent analphabète et n'ayant pas reçu d'éducation scolaire, donc ne correspondant pas au champ de ceux qui possèdent les clés du langage légitime de P. BOURDIEU. Si on en croit les propos du fondateur de cette pratique, le théâtre-forum permettrait de donner un moyen d'expression à ceux qui sont traditionnellement exclus de la participation politique, soit par le droit dans le cas d'une dictature, soit pour des raisons qui relèvent de la sociologie du langage. Le théâtre forum aurait une portée supérieure au langage verbal et de la rhétorique. Avec l'intrusion de l'art dans le champ politique, de nouvelles formes de délibération seraient possibles. Pour déterminer si cette pratique est intéressante comme outil au service d'une démarche politique, il convient de s'interroger sur le fait qu'il engendre ou non l'exclusion de nouveaux individus dans l'accès à ce nouvel espace public. Ne crée-t-il pas de nouvelles relations de pouvoir ? Pierre BOURDIEU nous dit, à l'occasion de la sortie de son livre *Langage et pouvoir symbolique*²⁰ : « *La sociologie s'apparente à la comédie qui dévoile les ressorts de l'autorité* »²¹. Le langage du théâtre-forum se distingue-t-il des autres langages, pris dans le sens bourdieusien du capital symbolique porteur de relations de dominations ? N'est-il pas aussi un capital qu'il s'agit de détenir pour s'en servir comme instrument de pouvoir ? Le théâtre-forum reproduit-il les vices du langage en contribuant aux relations de domination qu'il tente pourtant, en théorie, de rompre ?

¹⁹ *Ibid*, p 59.

²⁰ BOURDIEU, P, *op cit*

²¹ Entretien de Didier Éribon avec Pierre Bourdieu, à l'occasion de la publication de *Ce que parler veut dire* (1982) dans *Libération*, 19 octobre 1982, p. 28

En d'autres mots, il s'agira de se demander si le langage du théâtre-forum est accessible à tous pour savoir s'il ne crée pas d'autres inégalités ou si les inégalités initiales ne se transposent pas à ce nouvel outil.

Le langage théâtral, à travers le théâtre-forum, peut-il permettre une démocratisation de la participation politique ?

Pour répondre à mon questionnement, je m'attacherai d'abord à réfléchir théoriquement sur les opportunités offertes par le théâtre-forum pour délibérer. Quand le théâtre vient au politique, de nouvelles formes de délibérations sont possibles. Puis, je relierai cette conceptualisation à l'étude qualitative de structures qui utilisent le théâtre-forum comme outil au service de différents démarches. Je compte ainsi mettre à l'épreuve des hypothèses liées à ma problématique, par l'analyse de pratiques du théâtre-forum.

Je me suis donc appuyé sur des travaux sur la délibération et sur le langage tant par l'approches philosophique de J. HABERMAS, par celle de la sociologie du langage de Pierre BOURDIEU, que des études de cas par des chercheurs en sciences politiques comme Loïc BLONDIAUX. Je me réfèrerai d'autre part à des travaux se rapportant à des pratiques artistiques et en particulier théâtrale se revendiquant d'une action politique. Ce travail passera par le questionnement et l'analyse d'essais sur le théâtre à vocation militante afin de dégager les lignes directrices de différentes approches théâtrale. Les écrits d'Augusto BOAL auront une place prépondérante dans ce travail.

D'autre part, mon terrain d'étude s'est tourné vers trois approches différentes du théâtre-forum, à partir d'entretiens avec ceux qui utilisent cet outil, pour comprendre les finalités de l'utilisation de cet outil, ainsi que leurs méthodes. Ces premiers entretiens ont été menés avec le joker de la compagnie NAJE (Nous n'Abandonneront Jamais l'Espoir), avec Julian BOAL, le fils du théoricien du théâtre-forum, qui utilise cet outil dans le cadre d'un projet révolutionnaire avec l'association Ambaata TO, ainsi qu'avec une assistante sociale qui se sert de cette méthode dans une démarche plus institutionnelle. Cependant, mon étude de ces espaces publics en tant que tels, s'est concentrée sur les deux premières initiatives, avec une plus grande part pour celle de NAJE. Pour cela, je me suis appuyé sur des méthodes issues de l'ethnologie et de la sociologie, en l'occurrence l'observation participante et les entretiens semi-directifs.

PREMIÈRE PARTIE

**Quand le théâtre vient au
politique, de nouvelles formes de
délibérations sont possibles**

« *Toutes les activités de l'homme sont politiques et le théâtre en est une.* »²² nous dit A. BOAL. Cette partie théorique de mon étude portera sur le concept du théâtre-forum en tant qu'objet d'étude de sciences politiques. Je me centrerai d'abord sur la compréhension, notamment à partir de l'oeuvre de J. HABERMAS, d'une mise en scène particulière de la politique, la délibération. Ensuite, je m'interrogerai sur les moyens de dépassement des difficultés de la délibération, offerts par les pratiques artistiques parmi lesquelles le théâtre, par la politisation de la mise en scène. Enfin, je me focaliserai sur la méthode d'Augusto BOAL du théâtre de l'opprimé telle qu'il l'a présentée, pour comprendre en quoi sa démarche se réfère à un projet politique qu'on peut rapprocher de la délibération.

²² BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, op cit, p 7

Chapitre 1

Une mise en scène du politique : la délibération

Dans ce chapitre, je n'aborderai pas comment la politique en général est mise en scène, mais je compte m'arrêter sur une forme d'espace public : la délibération. Pour cela je m'appuierai sur des écrits de philosophie du droit de Jürgen HABERMAS et sur des recherches sur des expériences qui se rattachent à cette approche de la participation politique, comme celles de Loïc BLONDIAUX. Pour comprendre cette forme de mise en scène de la politique, je commencerai par montrer comment J. HABERMAS inscrit le concept de l'espace public historiquement pour soutenir une analyse des démocraties occidentales. Puis, je présenterai son projet philosophique de démocratisation radicale de l'espace public par le concept de la délibération. Après ce détour par la philosophie, il sera possible de restituer des analyses de chercheurs sur des initiatives délibératives pour en dégager certaines limites qui se réfèrent aux rapports de pouvoir liés au langage verbal.

TITRE I : Une approche de l'analyse habermassienne des démocraties occidentales

La sphère publique bourgeoise

Dans un de ses ouvrages majeurs, *L'espace public*²³, Jürgen HABERMAS fait une sociohistoire de l'espace public bourgeois. Il propose dans son livre une conceptualisation de « la sphère publique bourgeoise »²⁴, qu'il replace historiquement des débuts de la modernité à son déclin contemporain, et localise géographiquement, en Europe occidentale.

Tout d'abord, Jürgen HABERMAS cherche à définir ce qu'est une sphère ou un espace public, avant d'expliquer en quoi celui qu'il décrit est bourgeois. Il commence par un retour dans la Grèce antique, aux sources de la démocratie :

« Dans la cité grecque parvenue à son apogée, la sphère de la polis, la chose commune à tous les citoyens libres (koine), est strictement séparée de la sphère de l'oikos qui est propre à chaque individu. La sphère publique se déroule sur la place du marché, l'agora ; mais elle n'est pas en quelque sorte dépendante de ce lieu : la sphère publique se constitue au sein du dialogue (lexis) qui peut également revêtir la forme d'une consultation ou d'un tribunal, tout comme au sein de l'action menée en commun (praxis) »²⁵.

Cette citation aborde de nombreuses thématiques liées à la sphère publique. Commençons d'abord par définir la sphère de la polis. L'auteur définit ce qui est public, dans son sens premier, dès les premières lignes de son livre : « Nous qualifions de publiques, certaines manifestations lorsque au contraire de cercles fermés, elles sont accessibles à tous »²⁶. Il revient ensuite sur l'étymologie du mot « public » et sur la définition de « la publicité ». Le public au sens de « tout le monde » devient le public qui se rassemble dans les lieux publics, à partir du XVIIIe siècle, tant en France, qu'en Angleterre ou en Allemagne. Pour ce qui est de « la publicité », il définit ce terme comme « ce qui est soumis au jugement du public »²⁷. Ainsi, après ce détour étymologique et historique, il définit ce qu'il appelle sphère publique bourgeoise : « La sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public »²⁸.

²³ HABERMAS, J, *L'espace public, op cit*

²⁴ *Ibid*, p 13

²⁵ *Ibid*, p15

²⁶ *Ibid*,p 13, 14

²⁷ *Ibid*, p36

²⁸ *Ibid*, p 38

Un concept qui se réfère à un moment historique daté

Au-delà de cette définition simple de la sphère publique, qui se rapporte au groupe, il fait un appel à la raison et notamment à un usage public de la raison pour décrire cette sphère publique. Ce n'est pas un hasard, pour lui, si l'époque dont il parle coïncide celle des Lumières et si elle est accompagnée des droits de l'homme. De même, des éléments exogènes ont permis l'émergence de cet espace et ont aussi été favorisés par ceux-ci. Jürgen HABERMAS fait une longue explication du rôle de la presse, notamment celle artistique et littéraire, dans la constitution d'espaces sociaux d'échange qui vont prendre un caractère politique. On verra ensuite qu'il distingue bien le rôle et la place de la presse de l'époque de la sphère publique bourgeoise avec celle des médias de notre époque contemporaine. D'autre part, cette sphère publique s'épanouit dans un contexte de l'Histoire qui coïncide avec des mutations économiques. S. HABER résume ce contexte de la façon suivante :

*« Incontestablement, le modèle d'un espace public destiné à la libre discussion des problèmes politiques, modèle qui va s'épanouir dans les pays européens les plus avancés, au sein des élites intellectuelles à l'époque du siècle des Lumières, s'enracine dans le développement des échanges liés à l'expansion du grand commerce proto-capitaliste ».*²⁹

Ainsi, la naissance de la sphère publique bourgeoise a eu lieu à une époque donnée ; celle des Lumières et de l'émergence du capitalisme. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer chez un philosophe de l'Ecole de Frankfort, proche du marxisme, le qualificatif de « bourgeois » n'est ni péjoratif, ni employé pour faire une critique du ressort de la lutte des classes. Stéphane HABER, explique que « *c'est d'abord son origine historique qui justifie l'usage du qualificatif de bourgeois* »³⁰. En effet, Jürgen HABERMAS montre que cette sphère publique bourgeoise a émergé tout d'abord dans les salons littéraires et artistiques au XVIIIe siècle. Dans ces espaces publics fortement influencés par les idées des Lumières, on se met à raisonner sur les œuvres, des idées et sur la philosophie.

On parle essentiellement d'Art, mais la discussion collective a également des fonctions politiques. De cette manière, ils s'approprient la sphère publique politique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère publique où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'Etat, ce qui les fait entrer d'emblée dans le domaine de la politique. S. Haber précise sur ce point que « *L'espace public doit être compris comme une sorte de contre-pouvoir : instrument*

²⁹ Stéphane Haber, *Jürgen Habermas, une introduction*, Poche La découverte Agora, Paris, 2001, p 44

³⁰ *Ibid* p 39

grâce auquel la société civile s'arrogeait le droit de discuter des décisions monarchiques, prenant par là conscience de sa force et de sa maturité »³¹. Ainsi, lorsque l'autorité, en l'occurrence le roi pour le cas français, ouvre officiellement l'accès aux affaires d'intérêt général à la raison critique du public avec les cahiers de doléances, J. HABERMAS précise que la sphère publique bourgeoise se voit dotée d'une place presque institutionnalisée. Un autre aspect historique décisif de la constitution de cette sphère publique bourgeoise est également l'apparition d'un gouvernement représentatif. Cependant Habermas précise bien que cela n'est pas suffisant à l'existence juridique de l'espace public : « le simple fait que l'Etat soit constitutionnel n'implique pas encore une intégration de la sphère publique au sein de la Constitution »³².

De même, dans l'art, J. HABERMAS montre que son concept de sphère publique bourgeoise est de vigueur.

« Le public en tant que tel apparaît avec les concerts ; il s'agit d'apprécier la musique pour elle-même. L'Art dégagé de ses fonctions de représentation sociale devint l'objet d'un choix libre et l'affaire d'un goût qui évoluait. Au sein du public, chacun est en droit de revendiquer une certaine compétence »³³.

C'est aussi le cas dans la littérature, mais également dans le théâtre, qui deviennent des supports de discussions auxquelles chacun peut prendre parti et avoir un avis.

Les limites de ce potentiel de participation

Cependant, J. HABERMAS n'idéalise pas non plus l'espace public bourgeois, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer. Il signale par exemple l'exclusion massive de certaines parties de la population de ces espaces de délibération, à commencer par les femmes. D'autre part, la sphère publique est instrumentalisée au profit d'une classe. Par ailleurs, Stéphane HABER résume ainsi les causes, selon J. HABERMAS, du fait que ces progrès aient été permis par cette classe :

« C'est la conjoncture sociale, temporaire et contingente qui a permis que les intérêts de la bourgeoisie aient, à un moment, pratiquement coïncidé avec des intérêts universels, ceux de l'émancipation humaine en général et du dépassement de la domination »³⁴.

³¹ *Ibid* p 39

³² HABERMAS, J, *L'espace public, op cit*, p 234

³³ *Ibid*, p 48

³⁴ HABER, S, *op cit*, p 44

Le philosophe allemand analyse, particulièrement l'exemple de la vie de Cour comme le lieu de constitution de cet espace. Certes, ces espaces étaient publics dans son sens, puisque « *le peuple, que les sources de l'époque appellent la Plèbe, avait accès par exemple au Globe Théâtre ou à la Comédie où l'on rencontrait même des domestiques, des soldats, des apprentis et de jeunes copistes, ainsi qu'un lumpenprolétariat « toujours prêt à aller au spectacle »* ». Néanmoins cette culture se faisait toujours par un mécanisme par lequel on pourrait parler de mimétisme de la culture bourgeoise : « *Mais ces gens là font encore tous partie de cet autre type de sphère publique où les « rangés » du théâtre déployaient aux yeux du peuple dont on ne sollicite que l'acclamation la sorte de représentation qui correspond à cette sphère-là* »³⁵. Il ajoute même que ces sphères publiques vont « *se protéger petit à petit des voyous* »³⁶. Ces espaces publics deviennent ainsi des lieux de différenciation sociale entre le public cultivé et celui qui ne l'est pas, mais aussi entre les couches supérieures de la grande bourgeoisie qui, elle, fréquentait les Salons.

Malgré ce potentiel en matière participation politique soulevé par ces sphères publiques bourgeoises selon lui, J. HABERMAS constate la disparition de ces institutions au profit d'autres sphères. La sphère publique contemporaine correspond à la sphère du pouvoir public et le qualificatif de « public » va prendre le sens d'étatique. Cette évolution s'objective avec l'administration et l'armée. La sphère publique, qui autrefois jouait le rôle de médiateur entre l'Etat et la société, va perdre ce rôle qu'elle tenait :

*« Marx pensait que les masses se serviraient de la sphère publique institutionnalisée par l'Etat, constitué comme d'une plate-forme. Mais en réalité, cette occupation de la sphère publique par les masses non possédantes a conduit à cette interpénétration de l'Etat et de la société qui retira ses fondements anciens à la sphère publique sans lui donner. »*³⁷

L'Etat va ainsi prendre la place de cet espace public, selon l'auteur, et se met en position stratégique par rapport à la société civile en « *court-circuitant le moment de la délibération collective là où elle serait requise, par des routines rhétoriques éprouvées, par la persuasion publicitaire ou l'intoxication médiatique* »³⁸. Avant de revenir sur ces deux points liés au langage public et aux médias, je voudrais insister sur la place tenue par l'Etat bureaucratique et les groupes dominants de l'économie, au cœur de l'analyse de J. HABERMAS. Il reprend A. TOCQUEVILLE sur sa crainte de l'avènement de la tyrannie de la majorité et la montée d'une puissance bureaucratique même s'il s'y oppose fermement à la crainte de l'auteur

³⁵ HABERMAS, J, *L'espace public, op cit*, p 49

³⁶ *Ibid* p49

³⁷ *Ibid*, p185

³⁸ HABER, S, *op cit*, p47

français vis-à-vis du pouvoir acquis par les masses. En effet, pour lui l'Etat a dérobé ce potentiel délibératif que les masses auraient pu s'approprier. Stéphane HABER explique l'analyse de J. HABERMAS sur cette évolution du rapport à la politique et des espaces de détention du pouvoir comme une « *reféodalisation de la société civile par les pouvoirs* »³⁹, elle-même « *insidieuse, car elle emprunte son arsenal au principe de la publicité elle-même* »⁴⁰. En effet, et c'est là que cette évolution est insidieuse pour l'auteur, elle s'est faite dans l'illusion de l'épanouissement des sphères publiques et des idées portées par les Lumières sur la démocratie et la citoyenneté ; en témoignent les exemples étudiés par J. HABERMAS des sondages, des médias qu'il insère dans son analyse des mouvements de personnification et de spectacularisation de la politique.

La spectacularisation du politique

La question de l'opinion publique et des sondages est un des éléments de la démonstration de J. HABERMAS, sur l'illusion de participation citoyenne au pouvoir politique. Il se rapproche des positions prises par P. BOURDIEU sur l'opinion publique⁴¹, en considérant que celle-ci est une « *fiction du droit constitutionnel* »⁴². En effet, si cette opinion « *est une norme institutionnalisée par la Constitution* »⁴³, elle est réduite à des sondages dont l'existence seule ne suffit pas à produire la démocratie mais en donne l'illusion.

*« L'idée d'une société adulte, responsable, capable de se gouverner et de se comprendre elle-même par l'organisation de discussions au cours desquelles se produit un processus d'apprentissage est méconnue et renversée lorsqu'on considère que l'opinion publique est purement et simplement des sondages »*⁴⁴.

Pour l'auteur, les sondages sont un artefact car « *ils supposent que le public est une entité amorphe que l'on peut interroger de l'extérieur sur n'importe quoi* »⁴⁵.

D'autre part, J. HABERMAS pousse sa réflexion à une critique radicale des médias et de la fonction qu'ils jouent dans la neutralisation de l'énergie issue des espaces publics. S. HABER explique que l'analyse du philosophe a eu de fortes répercussions et a « *contribué au discours critique depuis le début des années 1960 sur les médias et les nuisibles simulacres de*

³⁹ *Ibid*, p50

⁴⁰ *Ibid*, p50

⁴¹ Pierre Bourdieu, « L'opinion publique n'existe pas », *Les Temps modernes*, n°318, janvier, 1973

⁴² HABERMAS, J, *L'espace public, op cit*, p247

⁴³ *Ibid*, p 247

⁴⁴ HABER, S, *op cit*, p 48

⁴⁵ *Ibid*, p 48

délibération démocratique qu'ils proposent en permanence »⁴⁶. Selon lui, la mutation qui s'est opérée avec la disparition des sphères publiques bourgeoises se retrouve dans l'analyse des médias. En effet, ceux-ci ne contribuent plus à la fonction d'émancipation qui était la leur à l'origine, en laissant, encore une fois, l'illusion de démocratiser la société avec la possibilité qu'ils offrent à tous d'avoir connaissance des questions politiques : « *La grande presse repose sur le détournement à des fins commerciales de la participation à la sphère publique de large couches de la population* »⁴⁷. Son contenu est dépolitisé au profit des « *exigences du marché* »⁴⁸. Il analyse également les mécanismes, impliqués par les médias, qui conduisent les individus à la dépolitisation. Cette dernière est liée à la dimension spectaculaire que les médias ont pris et qui poussent à la passivité : « *Les nouveaux médias captivent le public, les spectateurs et les auditeurs ; mais en leur retirant, par la même, toute distance émancipatrice, c'est à dire toute possibilité de prendre la parole et de contredire.* »⁴⁹

On arrive, donc, à la spectacularisation du politique, mutation encore une fois qui contribue au remplacement des espaces publics délibératifs par des sphères réduites détentrices du pouvoir. Cette dimension est tout d'abord liée, selon lui, à la personnification du pouvoir politique qui contribue à la dégénérescence du pôle parlementaire. En outre, il constate l'attitude dépolitisée et spectatrice du citoyen plus en attente de divertissement passif que d'actions politiques auxquelles il participerait. Il donne l'exemple de l'arrivée de la fiction comme nouveau genre littéraire. Même si la lecture fait partie du domaine privé, J. HABERMAS fait un détour par la psychologie pour comprendre le comportement des individus face à la dimension spectaculaire de la publicité. « *Cela permet un réalisme permettant à tout un chacun de prendre part à l'action romanesque qui devient le substitut de tels agissements personnels et de remplacer la réalité des rapports humains par des relations entre les personnages, les lecteurs et l'auteur.* »⁵⁰ Cette identification des individus aux héros va encore dans le sens de la consommation de la culture. D'ailleurs il faut noter qu'un sous-titre de l'ouvrage s'intitule *De la culture discutée à la culture consommée*.⁵¹ La sphère publique, qui a pris la forme de l'Etat, a son rôle dans cette « *transformation d'un public qui discutait la culture en un public qui la consomme* »⁵². En effet, la publicité, dans le sens de

⁴⁶ *Ibid*, p 50

⁴⁷ HABERMAS, J, *L'espace public, op cit*, p 177

⁴⁸ *Ibid*, p 177

⁴⁹ *Ibid*, p179

⁵⁰ *Ibid*, p 60

⁵¹ *Ibid*, p 167

⁵² *Ibid*, p 183

« rendre public » a pris le sens de la réclame⁵³. Cependant, la réclame n'est pas un élément qui rentre dans les caractéristiques de la sphère publique puisqu'elle ne résulte pas d'un processus de délibération mais résulte de la sphère publique dont le monopole est de plus en plus étatique. Celle-ci contribue encore à la transmission de valeurs qui mettent l'individu dans une attitude passive face à la politique : « *La culture de consommation entre au service des campagnes publicitaires, politiques et économiques* »⁵⁴.

L'ouvrage de J. HABERMAS analyse donc, avec une approche socio-historique l'échec de l'expérience bourgeoise. Il explique cela par deux facteurs sociopolitiques : l'incapacité de ces espaces à maîtriser et à prendre en compte les problèmes qu'ont été les inégalités sociales et l'émergence de l'Etat. Toutefois, ce constat historique ne remet pas en cause pour autant le projet délibératif et cet ouvrage lui permet de prendre en compte ces erreurs en ayant aussi conscience du caractère « bourgeois » de ces sphères publiques pour établir une démarche et un comportement face à la participation politique qui lui est propre. Ce projet de démocratie délibérative est expérimenté et analysé dans des sphères publiques contemporaines.

Le potentiel émancipateur de la sphère publique bourgeoise

Au-delà de l'aspect sociohistorique de l'émergence de la sphère publique bourgeoise, J. HABERMAS s'intéresse au rôle politique de cette nouvelle sphère et aux conséquences quant au rapport à la citoyenneté et à la participation politique chez les individus. « *Ce que veut établir Habermas, c'est que malgré ses origines, la constitution de la sphère publique bourgeoise a représenté une évolution sociale progressive au potentiel émancipateur très important* »⁵⁵. Cette évolution sociale a de nombreux caractères : il s'agit de passer d'une société patriarcale, constituée d'anciens modèles de domination politiques, à un droit que s'accordent les philosophes, à discuter des gouvernements et des Eglises. Stéphane HABER va même au-delà en parlant de « *l'avènement d'une société adulte, responsable, où les individus sont capables de se rapporter au monde de façon réflexive (...), d'initier des processus d'apprentissage et d'en interioriser les résultats* »⁵⁶. Ce potentiel que l'Histoire n'a pas su saisir, J. HABERMAS propose de l'expérimenter par un projet de démocratisation plus

⁵³ La traduction de l'ouvrage que j'ai lu précisait que dans la version allemande, il existe deux mots pour définir ces idées. *Werbung* a le sens de « réclame » *Publizität* celui lié à la sphère publique. *Ibid*, p183

⁵⁴ *Ibid* p185.

⁵⁵ HABER, *S op cit*, p 41

⁵⁶ *Ibid*, p41

radicale, en se servant des erreurs dans les finalités et les procédures, pour élaborer une démarche dite délibérative qui profite à tous en tant qu'individus, mais plus globalement au collectif, à l'intérêt général.

TITRE 2 : Un projet de démocratisation radicale par la délibération

Dans un ouvrage plus récent, *Droit et démocratie*,⁵⁷ l'auteur allemand propose un projet plus abouti pour une reconstruction de la démocratie et précise le concept normatif de démocratie délibérative. Le chapitre VI de ce livre s'arrête sur « *La démocratie délibérative, un concept procédural de la démocratie* »⁵⁸. Il explique tout d'abord en quoi il s'oppose à une conception de la démocratie qui prive le pouvoir et le droit de leur légitimité démocratique : il dénonce la place de l'Etat dans la philosophie hobbesienne, mais aussi dans son analyse des démocraties occidentales. Il élabore la description de celles-ci pour insister sur les « *majorités tyranniques* »⁵⁹, les discours qui ont « *une fonction socio-psychologisante, non une fonction cognitive* »⁶⁰, ainsi que les élites et les partis dont les actions participent au fonctionnement de cette démocratie. Pour lui l'existence de l'espace démocratique ne dépend pas de celle des Etats, mais il s'agit de construire des espaces publics autonomes pour la formation d'une volonté populaire rationnelle.

Construire des espaces publics pour la formation d'une volonté populaire rationnelle

Sa démonstration explicite également une alternative au fonctionnement de ce régime qu'il dénonce ; il reprend l'idée rousseauiste de *souveraineté populaire* qui garantirait le traitement rationnel des questions politiques :

« *L'acceptabilité rationnelle des résultats obtenus en conformité avec la procédure s'explique à partir de l'institutionnalisation des formes de communications reliées entre elles et qui assurent idéalement que toutes les questions, tous les thèmes et toutes les contributions qui ont une pertinence sont évoqués et traités, sur la base des meilleures informations et raisons accessibles, dans le cadre de discussions et de négociations* »⁶¹.

Mais pourquoi ces espaces offriraient-ils un fonctionnement plus proche de la rationalité que celui des systèmes qu'il dénonce ? Pour aller vers la rationalité, il faut tout d'abord « *garantir*

⁵⁷ J. HABERMAS, *Droit et démocratie*, op cit

⁵⁸ *Ibid*, p313

⁵⁹ *Ibid*, 316

⁶⁰ W. BECKER, *Die Freiheit, die wir meinen*, Munich, Piper, 1982, P61, Cité par Habermas, *Droit et démocratie*, op cit, p318

⁶¹ *Ibid*, p 189

l'existence d'espaces publics autonomes »⁶². Ce qu'il entend par autonome se rapporte à indépendance vis à vis des politiques étatiques. Ensuite, et c'est là qu'apparaît la rationalité, ces espaces publics dits « délibératifs » doivent garantir des éléments relatifs à la discussion. Il reprend les postulats de Joshua COHEN sur les conditions nécessaires au bon fonctionnement de la délibération :

*« (a) Les délibérations s'effectuent de façon argumentée et donc par l'échange d'informations et de raisons (...). (b) Les délibérations sont inclusives et publiques (...). (c) Les délibérations sont exemptes de contraintes externes. Les participants sont souverains (...) (d) Les délibérations sont exemptes de toute contrainte interne qui serait susceptible de porter atteinte aux chances égales des participants de se faire entendre. Les prises de position par oui ou par non ne sont motivées que par la force non coercitive du meilleur argument »*⁶³.

A partir de ces bases là, il y ajoute les siennes :

*« (e) (...) Les délibérations ont pour but de réaliser une entente rationnellement motivée et peuvent (...) être indéfiniment poursuivie ou reprise à tout moment. La règle de la majorité permet de supposer que l'opinion majoritaire, par nature faillible, peut – jusqu'à nouvel ordre, c'est-à-dire jusqu'à ce que la minorité ait persuadé la majorité du bien fondé de ses conceptions – être considéré comme le fondement raisonnable d'une pratique commune. (f) Les délibérations politiques peuvent aborder tous les sujets susceptibles d'être soumis à une réglementation adoptée dans l'intérêt égal de tous. (...) Relèvent du débat notamment les questions relatives à la répartition inégale des ressources dont dépend la possibilité factuelle de bénéficier de droits égaux de communiquer et de participer. (g) Les délibérations politiques portent également sur l'interprétation des besoins et sur la modification des attitudes et des préférences pré-politiques. Dans ce contexte, il serait faux de penser que la force consensuelle des arguments s'appuie simplement sur un consensus axiologique préalablement établi par des traditions et des formes de vie partagées. »*⁶⁴

L'ensemble de ces points qui sont les conditions nécessaires à la délibération selon J. HABERMAS ne me serviront pas pour évaluer point par point si mon objet d'étude s'apparente à sa définition de la délibération, mais me paraissent intéressantes à restituer pour comprendre la logique constitutive du concept du philosophe allemand. Je reprendrai certains de ces éléments au cours de mon étude. Pour le moment, je me suis arrêté sur le dernier point. Il explique que le lien social et la communauté de valeur nécessaires, autrement dit l'identité collective indispensable à la participation citoyenne dans un espace public, ont été créés par les Etats nations avec la République. Il s'agit de fonder cette identité collective sur d'autres normes communes. Celles-ci deviennent des règles d'argumentation universelles : « *des*

⁶² *Ibid*, p 190

⁶³ *Ibid*, p 330, 331

⁶⁴ *Ibid*, p 331

conditions communicationnelles qui ne sont pas à notre discrétion »⁶⁵, qui sont celles citées plus haut. Elles ont donc pour fonction de créer des bonnes conditions de communication, mais aussi d'atteindre le « *consensus axiologique* » nécessaire pour former un espace public. La politique délibérative serait avant tout une procédure de communication tournée vers le règlement des conflits et la poursuite de fins collectives.

⁶⁵ *Ibid*, p 336

TITRE 3 : Des analyses d'expérimentations délibératives

Une demande aux objectifs contrastés

Dans l'introduction d'une parution de réflexion et d'analyse sur l'idée de démocratie participative et des exemples d'initiatives de ce genre, Marie-Hélène BACQUE, Henri REY et Yves SINTOMER⁶⁶ constatent la pluralité des objectifs, des démarches et des expérimentations en matière d'expérience participative à l'échelle locale. « *Elles sont portées et diffusées par des acteurs fort divers et aux objectifs contrastés : experts de la Banque mondiale et partis de la gauche radicale, collectivités publiques, ONG et militants communautaires ou associatifs.* »⁶⁷ Face à « *la crise de légitimité profonde que touche le système institutionnel* »⁶⁸, ces nouvelles formes de participation et de délibérations « *semblent être devenu un impératif* »⁶⁹. Cette orientation fait d'ailleurs partie, selon les auteurs, des politiques publiques dans différents pays. Ces initiatives interrogent également les mouvements sociaux qui proposent cette forme de participation comme alternative à la crise de la représentation⁷⁰. Cela amène à s'interroger sur la « *capacité d'une société à délibérer démocratiquement sur des questions scientifiques et ethniques fondamentales (...), comme les grands défis écologiques, urbains ou de santé qui deviennent prégnants à l'échelle locale comme à l'échelle de la planète* »⁷¹.

Mais, au-delà de cette interrogation sur la capacité, qui est mise d'ailleurs de côté de leur analyse, les auteurs montrent que ces notions font partie du vocabulaire et des représentations politiques collectives. Les auteurs montrent que plusieurs notions sont employées pour tenter de décrire ces évolutions : gouvernance urbaine, gestion de proximité, nouveau management public, modernisation de la gestion locale, démocratie participative. Cela se manifeste par différentes démarches : assemblées, référendums, conseils de quartier, fonds de quartier, budgets participatifs, jurys citoyens, commissions consultatives, plans stratégiques participatifs ou encore dispositifs de représentation des citoyens usagers dans les

⁶⁶ M.H. Bacqué, H. Rey, Y. Sintomer, *Gestion de la proximité et démocratie participative : une perspective comparative*, La Découverte, Paris, 2005.

⁶⁷ *Ibid*, p 54

⁶⁸ *Ibid*, p 55

⁶⁹ *Ibid*, p 55

⁷⁰ *Ibid*, p 57

⁷¹ *Ibid*, p 56

services publics⁷². Derrière ce « *flou sémantique* »⁷³, se cachent en effet plusieurs réalités « *aussi diverses que la critique autogestionnaire et les approches néolibérales dans la dénonciation d'un appareil d'Etat trop bureaucratique et centralisé* »⁷⁴. C'est le cas du budget participatif, instauré à Porto Alegre, nombreuses fois pris comme exemple par le *Monde Diplomatique*⁷⁵ pour faire passer un message, mais aussi « *distingué comme best practice par la banque mondiale et présenté comme modèle par les forums sociaux* » rappellent les auteurs. Les trois chercheurs se demandent alors si cette idée recherche plus la « *justice sociale ou l'intégration au marché* »⁷⁶. Pourtant, on l'a vu avec le détour philosophique par J. HABERMAS, l'idée de démocratie délibérative est tournée vers le changement social. Loïc BLONDIAUX, chercheur à et professeur à l'Institut d'Etudes Politiques (IEP) de Lille, met le concept habermassien de démocratie délibérative à l'épreuve du terrain.

Une typologie des formes de participation citoyenne

Loïc BLONDIAUX rappelle, tout d'abord, la « *pauvreté des concepts, des cadres théoriques et des moyens dont les acteurs disposent pour penser cette réalité nouvelle* »⁷⁷, ainsi que le « *consensus autour de l'idée d'une démocratisation de la sphère publique locale* »⁷⁸, avec notamment l'expérience de Porto Alegre sur le budget participatif « *devenu référence d'une partie de la gauche mondiale* »⁷⁹. Il rejoint les auteurs précédents sur la pluralité des initiatives se reconnaissant derrière cette idée-là et sur son utilisation à des fins de communication politique. Il parle à ce titre de « *rhétorique participative* »⁸⁰. D'autre part, il tente d'établir une typologie des formes citoyennes de participation qui essaient de renouveler la démocratie contemporaine par ce qu'il appelle « *cet impératif de la délibération* »⁸¹. Cette classification établit l'existence de mode de participation citoyenne sous la forme d'assemblées ou de conseils au niveau local. Puis, il explique qu'il existe des « *dispositifs de consultation accompagnant un projet d'aménagement ou la création d'une*

⁷² *Ibid*, p 56

⁷³ *Ibid*, p 56

⁷⁴ *Ibid*, p 57

⁷⁵ CASSEN, B, article « Démocratie participative à Porto Alegre », *Le Monde diplomatique*, août 1998, p3

⁷⁶ M.H. BACQUE, H. REY, Y. SINTOMER, *op cit*, p 57

⁷⁷ BLONDIAUX L. Article « La démocratie par le bas. Prise de parole et délibération dans les conseils de quartier du vingtième arrondissement de Paris », *op cit*, p 119

⁷⁸ *Ibid*, p 120

⁷⁹ *Ibid*, p 120

⁸⁰ *Ibid*, p 121

⁸¹ *Ibid*, p 121

infrastructure susceptible de menacer l'environnement »⁸², c'est ce que les autorités politiques appellent « un débat public ». Enfin, il distingue une troisième démarche différente de recours à la participation citoyenne, celle des sondages délibératifs. Mais il rappelle que toutes ces initiatives « ne sont jamais en prises avec la décision démocratique, à l'exception, avec certaines limites du budget participatif »⁸³, malgré la forte valorisation symbolique dont elles font l'objet. À ce titre, bien conscient de la réalité de ces pratiques, finalement « loin de ce mot fétiche qu'est la participation »⁸⁴, il se place dans la filiation de J. HABERMAS sur la démocratie délibérative et la rationalité de la décision collective, en distinguant la délibération démocratique d'autres formes de délibération : « c'est la force du meilleur argument qui doit prévaloir »⁸⁵, « Il faut rechercher dans la mesure du possible les conditions d'une discussion égalitaire, libre, non violente et ouverte »⁸⁶. J'ai décidé de m'arrêter sur l'analyse qu'il fait des expériences de sondages délibératifs ainsi que sur l'observation qu'il a effectuée dans des conseils de quartiers du XX^e arrondissement de Paris.

Les sondages délibératifs

Loïc BLONDIAUX a écrit un article sur une application existante des théories de la délibération : le cas des sondages délibératifs⁸⁷. Il s'interroge sur les méthodologies nouvelles qui permettent d'étudier autrement l'opinion publique en s'intéressant en particulier aux questionnaires de choix et aux sondages délibératifs. Je me suis pour ma part intéressé surtout à la deuxième méthode. Celle-ci a été mise au point au début des années 1990 par un chercheur en sciences politiques de l'Université du Texas, spécialiste de philosophie politique, James FISHKIN. Le chercheur français le décrit de la façon suivante :

« Cette expérience commence par un sondage traditionnel sur un échantillon représentatif. Puis les sondés, dont le nombre se situe aux alentours de 300 participent à un week-end de conférences, sur un ou plusieurs thèmes, où s'alternent les auditions d'experts et de politiques en séances plénières et les discussions en petits groupes d'une dizaine de personnes. À l'issue de ce week-end, l'échantillon est sondé une deuxième fois afin que soit mesurés les évolutions et transferts de l'opinion au sortir du processus de délibération. »⁸⁸

⁸² *Ibid*, p122

⁸³ *Ibid*, p 124

⁸⁴ *Ibid*, p124

⁸⁵ *Ibid*, p 125

⁸⁶ *Ibid*, p125

⁸⁷ BLONDIAUX L. article. « Sondages et délibération. Une épistémologie alternative de l'opinion publique », dans *Politix*, revue des sciences sociales du politique, *Démocratie et délibération*. N°57

⁸⁸ *Ibid* p 169

Loïc BLONDIAUX ajoute que « *seuls les derniers résultats compteront au titre d'opinion publique, digne d'être pris en compte dans un processus démocratique.* »⁸⁹

Au fond de ce projet, précise Loïc BLONDIAUX, « *il y a l'idée de parvenir à une opinion publique plus légitime (...) et à un caractère interactif, collectif, en un mot politique du processus de formation de l'opinion public* »⁹⁰.

Observation d'une expérience de participation originale : les conseils de quartiers du XX^e arrondissement

Le XX^e arrondissement de Paris a vu l'arrivée d'une nouvelle municipalité socialiste en 1995. Celle-ci a créé sept conseils de quartier ayant pour vocation de devenir « *un nouveau lieu de démocratie* », un « *espace de concertation et d'interpellation* ». Il s'agissait selon Michel CHARZAT, son promoteur de « *favoriser l'accès du citoyen de base à la délibération* »⁹¹ et même selon ses mots de « *rompre le dialogue codé entre les professionnels de la politique et les professionnels du mouvement associatif* ». Loïc BLONDIAUX s'est, en particulier, intéressé à la question des prises de parole dans ces conseils de quartier. J'ai relevé des éléments de son observation qui constituent une réussite dans le cadre d'un projet délibératif, ainsi que les limites qu'il oppose au fonctionnement de ce conseil de quartier.

Dans un premier temps, il se rend compte que cet espace est un véritable lieu d'expression libre : « *Une parole politique tout à la fois individuelle et collective, en provenance des habitants, s'y est progressivement déployée, affirmée en marge et parfois en opposition au dispositif de représentation lui-même.* »⁹² En outre, cet espace public de libre expression offre la possibilité de prises de parole variées et riches : « *A tout moment peut jaillir l'étincelle : violence d'une prise à partie, détresse d'un témoignage, qualité d'un échange* »⁹³. D'autre part, les prises de position et les thèmes de débat touchent pleinement au politique puisqu'ils concernent principalement « *les questions du partage, de la justice et de l'accès de tous à l'espace public* »⁹⁴, et non, « *comme le font certains sociologues débarqués des beaux quartier, l'omniprésence des bords de trottoirs et les crottes de*

⁸⁹ *Ibid* p 169

⁹⁰ *Ibid* p 179

⁹¹ BLONDIAUX L. article « La démocratie par le bas. Prise de parole et délibération dans les conseils de quartier du vingtième arrondissement de Paris », *op cit*, p 325

⁹² *Ibid* p 326

⁹³ *Ibid* p 327

⁹⁴ *Ibid*, p 328

chiens »⁹⁵. On se souvient que J. HABERMAS avait établi dans ses conditions que la répartition inégale des ressources devait relever du débat. De plus, proche de la vision habermassienne de la délibération comme espace d'émergence d'une opinion rationnelle favorable un intérêt général soucieux des minorités, il observe la réalité suivante : « *les discours (...) de l'extrême droite y font immédiatement l'objet de sanctions diffuses. Comme si un tel dispositif ne pouvait les tolérer. Comme si l'expression publique et la parole ne pouvaient s'employer au rejet de l'autre.* »⁹⁶ Il constate par ailleurs que les pouvoirs politiques jouent le jeu en acceptant « *l'interpellation, l'incompréhension et le désordre* »⁹⁷, ceux-ci étant mis sur un plan de quasi-égalité avec les habitants.

Néanmoins, Loïc BLONDIAUX note que l'élu reste maître du déroulement des événements depuis l'enchaînement des points de l'ordre du jour jusqu'à l'attribution de la parole aux différents intervenants : « *Les formes de la discussion ont été pensées et imposées d'en haut, définies de manière très précises et unilatéralement par l'autorité politique* »⁹⁸. D'autre part, la libre expression affichée ne suppose pas la possibilité de produire une parole collective ni une égalité d'influence. Premièrement, l'auteur constate que cet espace, « *transformé en caisse de résonance des conflits, des peurs, des malheurs qui tissent la vie ordinaire de la cité* »⁹⁹, est totalement déconnecté de l'action ou de la mobilisation collective : « *Les conseils de quartier ont en pratique renoncé à produire de la décision, voir de l'opinion commune* »¹⁰⁰. D'autre part, la question du manque l'influence des habitants face aux discours d'expertise et de médiation des militants associatifs et politiques est mise en lumière : « *Les droits d'entrée dans l'espace public sont sans doute plus élevés qu'il n'y paraît.* »¹⁰¹ De plus, il se rend aussi compte que ces sphères publiques sont désertées physiquement par les jeunes et que les étrangers restent le plus souvent muets quand ils sont présents. Enfin, il se lamente de la place purement consultative de ces conseils de quartier et sur leur manque de pouvoir et de portée politique réelle.

Cette observation amène le chercheur à poser certaines problématiques quant à des pratiques de la délibération de ce type. Il questionne ainsi, sans donner de réponse, l'encadrement institutionnel de la forme délibérative. Il réfléchit également sur la question de l'égalité réelle d'accès à ces espaces, puisque certains les désertent et d'autres s'abstiennent

⁹⁵ *Ibid*, p 328

⁹⁶ *Ibid*, p 330

⁹⁷ *Ibid*, p 327

⁹⁸ *Ibid*, p 328

⁹⁹ *Ibid*, p 328

¹⁰⁰ *Ibid*, p 330

¹⁰¹ *Ibid*, p 329

toujours : « *Il convient de se demander si une forte homogénéité sociologique ou une étroite communauté de valeurs ne conditionne pas en pratique une bonne délibération, ce que sous-entend par exemple Jane MANSBRIDGE*¹⁰² »¹⁰³. De même, il s'arrête sur l'inégalité d'influence des prises de parole. Il reprend Lynn SANDERS¹⁰⁴ sur le concept « *d'inégalité d'autorité épistémologique* »¹⁰⁵. Ce que J. HABERMAS appelait « *la force du meilleur argument* » qui encourage les prises de positions argumentées, rationnelles, informées, relèverait pour elle d'un idéal aristocratique de la politique. Néanmoins, à l'inverse de la chercheuse américaine, il garde un regard positif sur cette initiative et surtout sur l'idéal délibératif, notamment sur « *la plus-value démocratique apportée* »¹⁰⁶ sur les décisions politiques par rapport à la démocratie représentative, ainsi que sur les effets sur les participants à la discussion.

La philosophie délibérative est à rude épreuve lorsqu'on s'appuie sur des analyses de terrain qui se sont intéressées à des initiatives de ce genre. Outre les contre arguments que proposent les détracteurs de cette forme de participation sur la désertion de certains ou sur le manque de pouvoir réel de ces espaces, j'ai décidé de m'arrêter sur ce qui me semble être une des limites les plus effectives à l'idéal délibératif : les inégalités d'influence ou de pouvoir symbolique, liés à la maîtrise du langage.

Les rapports de pouvoir liés au langage sur la scène politique délibérative

Conscient des limites posées par Lynn SANDERS, sur « *la force du meilleur argument* » comme idéal élitiste de la politique, je suis allé rechercher dans la sociologie du langage des éléments de réflexion sur le sujet. Pour comprendre les rapports de pouvoir liés au langage dans la sphère publique, je me suis appuyé sur Pierre BOURDIEU, en particulier sur son ouvrage *Langage et pouvoir symbolique*¹⁰⁷. Celui-ci analyse le langage comme lié à l'appartenance de classe de l'individu plus précisément, de son champ social d'appartenance : « *C'est la structure même du champ qui régit l'expression en régissant à la fois l'accès à l'expression et la forme de l'expression* »¹⁰⁸. Il utilise la métaphore de la censure pour décrire

¹⁰² MANSBRIDGE, J, *Behond adversary democracy*, Chicago University Press, 1980.

¹⁰³ BLONDIAUX L. article « La démocratie par le bas. Prise de parole et délibération dans les conseils de quartier du vingtième arrondissement de Paris », *op cit*, p 332.

¹⁰⁴ SANDERS,L, « Against deliberation », *Political theory*, vol 25, 1997.

¹⁰⁵ *Ibid*, p 333

¹⁰⁶ *Ibid*, p 335

¹⁰⁷ BOURDIEU, P, *Langage et pouvoir symbolique*, *op cit*

¹⁰⁸ *Ibid*, p 334

l'établissement de codes linguistiques, ceux-ci non pas déterminés par une instance juridique, mais par la structuration sociale des « *habitus linguistiques* ». Ces derniers sont liés aux champs dans lesquels évoluent les individus. Il s'arrête alors sur le champ littéraire pour expliquer le concept de langue légitime et la reconnaissance qui lui est attribuée. Cette langue légitime est celle empruntée par les dominants eux-mêmes qui établissent la différenciation entre ce qu'il appelle le « *langage recherché* »¹⁰⁹, en opposition au « *langage vulgaire* »¹¹⁰, et qui créent par la même l'opposition dominants / dominés. Toutefois, il souligne que dans chacun des champs, cette langue légitime est mouvante ; elle est constamment corrigée.

D'autre part, il constate que la maîtrise les codes linguistiques des classes sociales dominantes, qui constituent ce qu'il appelle « *capital symbolique* »¹¹¹ et qui fait partie de la culture dominante, dote ces individus de pouvoir dans le champ politique : « *C'est en tant qu'instrument structuré et structurant de communication et de connaissance que les systèmes symboliques remplissent leur fonction politique d'instrument d'imposition ou de légitimation de la domination, qui contribue à assurer la domination d'une classe sur une autre* »¹¹². Autrement dit, le langage dominant dans la sphère politique est celui des dominants dans les domaines culturels et économiques ; cela forme les classes dominantes. En outre, ce capital symbolique n'est pas seulement constitué de compétences techniques, comme la maîtrise de codes linguistiques, mais aussi de compétences statutaires. Celles-ci sont liées à la reconnaissance dont l'individu est voué par les autres. Cette idée est notamment décrite par le sociologue dans sa partie sur la *représentation politique*¹¹³.

*« On voit que tous les efforts pour trouver la logique proprement linguistique des différentes formes d'argumentation, de rhétorique et de stylistique le principe de leur efficacité symbolique sont voués à l'échec aussi longtemps qu'ils n'établissent pas la relation entre les propriétés du discours, les propriétés de celui qui les prononce et les propriétés de l'institution qui autorise à les prononcer ».*¹¹⁴

Ainsi, l'idée que j'ai pu dégager de la sociologie bourdieusienne en rapport avec la démocratie délibérative se réfère au consensus selon lequel la langue officielle, c'est-à-dire la langue des classes dominantes, s'impose comme la seule légitime. « *La langue officielle a partie liée avec l'Etat. Et cela tant dans sa genèse que dans ses usages sociaux.* »¹¹⁵ Selon cette analyse, si la délibération accepte comme norme le langage de la classe dominante, les

¹⁰⁹ *Ibid*

¹¹⁰ *Ibid*

¹¹¹ *Ibid*

¹¹² *Ibid* p 206

¹¹³ *Ibid* p 213

¹¹⁴ *Ibid* p 165

¹¹⁵ *Ibid* p 71

classes populaires se verront exclues de fait de ces espaces qui perdraient leur objectif initial. Il est intéressant à ce sujet de noter la définition qu'il donne de l'adjectif « *populaire* » et de la notion de « *langage populaire* » : « *qui n'est défini que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime.* »¹¹⁶ On peut néanmoins imaginer les espaces délibératifs comme des institutions qui peuvent établir des normes linguistiques autres que celles « légitimes » qui se reproduisent à travers la démocratie représentative, par l'institution elle-même ou par les participants qui les acceptent. J'ai donc été poussé à m'interroger sur la possibilité de passer par l'Art pour délibérer, et sur son efficience avec pour dessein, une participation élargie à la sphère délibérative.

¹¹⁶ *Ibid* p 138

Chapitre 2

Des politisations de la mise en scène

Le développement précédent m'a permis de décrire une forme de mise en scène du politique qui me servira de paradigme de référence pour étudier mon terrain : la délibération. Conscient des inégalités de pouvoir liées au langage verbal, j'ai décidé de m'interroger sur des voies artistiques de dépassement de ces écueils à la réalisation de l'idéal délibératif. Pour cela, je me suis intéressé à des expériences de rapprochement de l'art et de la politique, et en particulier de pratiques théâtrales qui ont cherché à politiser la mise en scène. D'abord, je me suis arrêté sur le projet situationniste de dépassement de l'art. Puis j'ai décidé d'étudier trois expériences différentes de théâtre à vocation politique. Enfin, je mettrai en question l'idée d'utiliser le théâtre comme un langage.

TITRE 1 : Les situationnistes et le dépassement de l'Art

En toute modestie, je n'envisage pas dans cette partie de faire un inventaire, forcément éclectique, des formes et des moyens de lier arts et politique que l'Histoire peut permettre d'étudier. En effet, Rimbaud, les dadaïstes ou encore les surréalistes tentèrent de faire converger la révolte et la poésie, l'art et la révolution ; pour ne prendre que des exemples où la vocation de mêler art et politique se retrouve derrière un projet révolutionnaire. On pourrait citer des exemples où la vocation de l'art a pris un autre sens, notamment au cours du vingtième siècle où des artistes se sont aussi engagés contre l'idée de révolution, voir pour une idée de contre-révolution. De façon plus contemporaine, certains ont étudié la pratique du graffiti, qui ne se limite pas à une simple expression mais se trouve au cœur du politique, en particulier pour sa vocation d'appropriation de l'espace public¹¹⁷. Mais, plutôt que de m'essayer dans une typologie descriptive et réductrice sur les différentes démarches qui ont conduit l'art à se politiser, je compte plutôt amorcer une réflexion sur la possibilité de lier ces deux notions, en apparence forts éloignées. En effet, on trouve dans toutes les définitions de l'art -sens premier-¹¹⁸ des références au pouvoir ou à l'Etat ; que ce soit comme relatif au gouvernement, à l'organisation, à la théorie ou aux rapports de force. Certes, on a parlé à ce titre d'Art de gouverner : « *Ah ! [la politique] est l'Art de créer des faits, de dominer, en se jouant les événements et les hommes.* »¹¹⁹ ; c'est d'ailleurs l'objet de la première définition du second sens du mot politique¹²⁰. Néanmoins, ce n'est pas ce type de liaison entre l'art et la politique qui m'a intéressé. Pour Olivier MONGIN, l'Art doit s'immiscer dans le champ politique « *dans l'idée de représenter l'Histoire présente* »¹²¹. Toujours dans le but de rechercher les moyens de délibérer, je me suis intéressé à l'Art comme l'ensemble des activités créatrices visant une expression esthétique.

Pour réfléchir sur ce thème, j'ai décidé de m'arrêter sur l'expérience situationniste, un mouvement politique visant « *une esthétique de la subversion* »¹²² tout en rejetant

¹¹⁷ BAUDRILLARD, J, *Kool killer ou l'insurrection par les signes*, dans *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976

¹¹⁸ *Le Petit Robert*, Paris, 2000

¹¹⁹ BEAUMARCHAIS, P, A, C, *La Mère coupable*, classiques Garnier, Paris, 1985, p 281

¹²⁰ *Le Petit Robert*, *op cit*

¹²¹ MONGIN, O, *L'artiste et le politique, éloge de la scène dans la société des écrans*, Paris, Les éditions Textuel, 2004. p 73

¹²² GENTY, T, *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'Art*, mémoire de maîtrise,

étrangement l'identification à l'Art. Je m'appuierai pour ce sujet, sur un mémoire de recherche écrit dans le cadre d'une maîtrise d'Esthétique¹²³ qui ouvre des portes en matière de participation politique par des moyens tirés de l'Art.

La critique situationniste

Le mémoire d'esthétique que j'ai lu sur le mouvement situationniste m'est arrivé entre les mains grâce aux éditions Zanzara athée, qui distribuent à prix libre des brochures critiques et engagées et cherchent à les rendre accessible. Ce mémoire a été écrit avec une vocation engagée, que l'étudiant, lui-même, ne cache pas :

« Le but de cet ouvrage est à la fois de mieux connaître la critique situationniste et de découvrir les rapports possibles entre art, vie quotidienne et révolution, et les moyens de briser la distance qui les sépare respectivement. Ici se trouvent peut-être les clés de la praxis révolutionnaire du dépassement de l'art. »¹²⁴

Il montre dans un premier temps la critique de l'art inscrite dans le projet situationniste. Puis, il réfléchit à l'expérimentation d'une pratique artistique à contre courant, à la lumière du projet situationniste. Ensuite, il analyse la critique d'une civilisation portée par les situationnistes, notamment grâce au concept de *société du spectacle*. Enfin, il s'arrête sur le mouvement de mai 1968, pour étudier dans quelle mesure la praxis révolutionnaire développée à cette époque se rapproche des ambitions situationnistes. J'ai bien conscience que ce mémoire ne détient pas la vérité sur le mystérieux mouvement situationniste dont le projet et la filiation ont été largement récupérés, vérité que l'étudiant ne revendique pas détenir d'ailleurs. C'est pourquoi je me servirai de ce mémoire comme d'un support distant pour apporter une réflexion sur la possibilité d'élargir le champ de la participation politique et ses moyens d'expression, par des méthodes de création et de communication autres que celles traditionnellement utilisées en politique.

Le projet situationniste

Tout d'abord, il faut savoir que dans le projet de ce mouvement se trouvait une critique de l'art tel qu'il est institué, c'est-à-dire comme « marchandise »¹²⁵, l'auteur reprenant

Université de Paris 1, p 7

¹²³ *Ibid*

¹²⁴ GENTY, T, *op cit*, p 7

¹²⁵ *Ibid*, p 12

ici la critique marxiste de l'Art¹²⁶, et comme « *au service du pouvoir* »¹²⁷. La culture de masse qui découle de cette description de l'art est analysée par les situationnistes avec le concept de « *société du spectacle* »¹²⁸. Celui-ci est difficile à décrire, Guy Debord ayant écrit un ouvrage entier pour l'expliquer et en établir la portée. Il lui sert à décrire la société de « *la négation de la vie réelle* »¹²⁹, c'est-à-dire celui de marchandisation mais aussi de la domination spectaculaire, à laquelle l'individu n'est pas invité à participer et à donner son avis : « *Le spectacle est l'ensemble des conduites sociales par lesquelles la population participe passivement au système marchand* »¹³⁰.

Le projet d'action des Situationnistes se résume dans « *la réalisation et la suppression [de l'art] en un même mouvement* »¹³¹. Plus concrètement, cela passe par « *l'abolition des frontières entre art et vie quotidienne* »¹³², notamment par le jeu et le bouleversement des pratiques quotidiennes qui leur paraissent aliénées : « *la révolution dans la vie quotidienne* »¹³³. Le projet initial des situationnistes se basait sur la construction de situations : « *construction concrète d'ambiances momentanées de la vie transformées par la qualité passionnelle supérieure à ce que l'on attend d'ordinaire* »¹³⁴, qui ont pour perspective la reconstruction globale de la vie. Le projet situationniste pourrait donc là se rapprocher de celui d'un théâtre qui aurait pour vocation de prendre une place dans la vie quotidienne participative ou une finalité participative. Toutefois, malgré le champ lexical proche de celui du théâtre qui est employé, comme « *attribution de rôles* »¹³⁵ ou « *construction de situations* »¹³⁶, l'étudiant affirme, en s'appuyant sur les traités de fondation de l'Internationale Situationniste, qu'« *il ne s'agit ni d'une continuation, ni d'un remplacement du théâtre* »¹³⁷.

Au-delà de ce moyen initial largement élargi par la suite et avec lequel ils comptent amorcer le changement social, les situationnistes invitent à « *l'autogestion généralisée, comme moyen et fin du dépassement de l'art* »¹³⁸. En effet, cette organisation, différente des modes traditionnels de la participation politique, leur semble être le seul moyen

¹²⁶ MARX, K, *Le caractère fétichiste de la marchandise et son secret*, Paris, éd Allia, 1995.

¹²⁷ GENTY, *op cit*, p 13

¹²⁸ DEBORD, G, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992

¹²⁹ GENTY, T, *op cit*, p 51

¹³⁰ *Ibid* p 50

¹³¹ *Ibid* p 22

¹³² *Ibid*, p 25

¹³³ *Ibid*, p27

¹³⁴ *Ibid*, p27

¹³⁵ *Ibid*, p 27

¹³⁶ *Ibid*, p 27

¹³⁷ *Ibid*, p 27

¹³⁸ *Ibid*, p 79

d'accomplissement individuel ; et parallèlement, l'art tel qu'ils le défendent sera pour eux l'unique moyen de dépassement de l'aliénation et de poursuite de fins collectives : « *La créativité individuelle accomplira ce que l'impératif n'a jamais pu réaliser collectivement. Telle est la base des assemblées généralisées.* »¹³⁹

Les rapprochements avec le projet délibératif

Comme le constate l'auteur de ce mémoire, « *le projet situationniste ne s'arrête pas avec la fin de l'Internationale Situationniste, mais il n'est pas si évident d'identifier sa filiation* »¹⁴⁰. C'est pourquoi je ne me permettrai pas de raccourci facile entre ce mouvement et l'objet de mon étude. Toutefois, il m'est apparu intéressant de retenir de ce mouvement le concept de « *société du spectacle* », dont la définition difficilement cernable rappelle ce qu'Habermas met en évidence, comme la spectacularisation du politique par une mutation vers une « *culture consommée et non plus discutée* »¹⁴¹. Pour Olivier Mongin, ce mouvement est en grande part à mettre en relation avec la télévision ; il rappelle les affirmations célèbres lancées par Pasolini au début des années 1960 : « *la télévision est à l'origine de la mort de la culture populaire en même temps que du cinéma* »¹⁴². Puis il décrit en quoi, pour lui, la consommation conduit à une passivité face à la politique : « *La consommation d'images violentes [à la télévision] conduit à se mettre à distance du monde* »¹⁴³. J'ai aussi décidé de m'arrêter sur l'idée du dépassement de l'art par la construction de situations, qu'on retrouvera dans le projet du *théâtre de l'opprimé*¹⁴⁴. Enfin, si le projet autogestionnaire peut être largement rapproché de la philosophie délibérative, je n'ai pas trouvé de réponse, dans les écrits situationnistes que j'ai lus qui s'apparentaient plus à des exposés idéologiques de projets politiques qu'à des raisonnements scientifiques, à mon questionnement sur le fait que l'art pourrait permettre une plus large, plus égalitaire et plus efficiente participation politique. Si les situationnistes, parmi d'autres exemples, ont tenté de lier l'art et la politique, en passant notamment par des méthodes que je m'avancerai à qualifier de théâtrales, je suis allé rechercher dans des écrits sur le théâtre comment il est possible de conjuguer les deux.

¹³⁹ VANEIGEM, R, *Le livre des plaisirs*, Bruxelles, éd Labor, 1993, p53, cité par GENTY, T, *op cit*

¹⁴⁰ GENTY, T, *op cit* p 87

¹⁴¹ HABERMAS, J, *op cit*, p 167

¹⁴² PASOLINI, P, P, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, éd. Les Solitaires intempestifs, 2003

¹⁴³ MONGIN, O, *op cit*, p 85

¹⁴⁴ *Le Théâtre de l'opprimé*, *op cit*

TITRE 2 : Des théâtres politiques

Mon ambition ne sera pas, encore une fois, de recenser toutes les initiatives théâtrales ayant une vocation politique. J'essaierai de décrire différentes démarches pour interroger en quoi elles peuvent être délibératives ; d'abord le théâtre service public de Jean VILAR, puis le théâtre de propagande d'Erwin PISCATOR, et enfin le théâtre dialectique de Bertolt BRECHT.

Le théâtre service public de Jean VILAR

Jean VILAR, après une formation et différentes expériences dans le milieu du théâtre, fonde le festival d'Avignon en 1947 puis est nommé en 1951 à la tête du Théâtre National Populaire, où il reste jusqu'à sa mort. Cette institution nationale avait pour mission, selon la formule d'Antoine VITEZ de faire « *un théâtre élitaire pour tous* »¹⁴⁵. C'est dans cette démarche que J. VILAR appréhende le théâtre et sa mission à la tête du TNP, en l'occurrence donner à tous les moyens d'aller au théâtre : « *L'objectif est de faire partager au plus grand nombre ce qu'on a réservé à une élite* »¹⁴⁶. Pour rapprocher cette ambition du champ de la politique il cite dans un de ses livres le philosophe Régis DEBRAY : « *Moins il y a de spectateurs, moins il y aura de citoyens* »¹⁴⁷. C'est donc dans une vision républicaine du théâtre que se situe VILAR où le théâtre serait inscrit pleinement dans la cité avec un rôle de fortification du peuple dans ses vertus civiques. A ce titre, le TNP a pour lui une mission d'intérêt général : « *Le TNP est au premier chef un service public tout comme le gaz, l'eau, l'électricité* »¹⁴⁸. Dans son livre, *Le théâtre service public*, il nous explique comment il compte mener sa mission pour aller vers sa fin ; cela commence par pratiquer une politique de prix bas des places, par proposer des œuvres classiques comme moderne avec des interprètes d'excellence. De plus, il entend se battre pour une politique de la culture à tous les niveaux des politiques publiques.

¹⁴⁵ VITEZ, A, *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991

¹⁴⁶ VILAR, *op cit*, p 173

¹⁴⁷ DEBRAY, R, *Pourquoi le spectacle, La querelle du spectacle*, Gallimard, Paris, 1996 cité par VILAR, J, *op cit*, p 242

¹⁴⁸ VILAR, J, *op cit*, p 175

« Il n'est pas possible qu'au stade où nous en sommes (...), que la culture chez les paysans ne soit pas aussi du ressort des collectivités locales et du ministère de l'agriculture, (...) et que la culture ne soit pas du ressort du ministère du travail, des transports et, je dis bien, de l'armée, car enfin l'armée est le plus vaste rassemblement permanent, avec l'Université, de la jeunesse »¹⁴⁹.

Le passage par l'Etat et des moyens institutionnels pour faire de la politique délibérative serait pertinent à analyser. LOYER E.¹⁵⁰ note à ce titre que dans le cadre de la politisation du TNP, à partir des années 1960, « la représentation d'Antigone, de SOPHOCLE¹⁵¹ est mis en scène par J. VILAR dans un sens où la figure d'Antigone éclaire le cas où la désobéissance peut être un devoir et un acte de résistance »¹⁵². Le fait même que J. VILAR se soit permis de laisser entendre que dans certains cas il était possible de critiquer l'Etat, alors même qu'il en fait partie, mérite l'attention. Je reviendrai sur cet aspect institutionnel de la participation politique dans la suite de mon mémoire, il convient néanmoins de distinguer clairement le projet de J. VILAR de l'idéal délibératif. En effet, même si LOYER E. fait remarquer que l'esprit de troupe est une expérience démocratique¹⁵³, J. VILAR met le spectateur dans une attitude passive face à la scène à laquelle il n'a pas son mot à dire : « Le spectateur est un homme ami, c'est à dire en position de repos. Son corps est décontracté. (...) Il est en position réceptive »¹⁵⁴. De plus, si VILAR cherche à amener le peuple à venir participer au théâtre, il ne change pas la substance même et le contenu qui y est proposé. A ce titre il sera intéressant de comprendre ce que Bertolt BRECHT dans sa revue *Théâtre populaire* entendait lorsqu'il « voulait donner au peuple des moyens d'émancipation politique et sociale par le théâtre »¹⁵⁵ ; celui-ci s'étant longtemps opposé à VILAR, tant pour des raisons politiques que sur ses conceptions du théâtre. Mais avant d'approcher une compréhension possible de l'œuvre de B. BRECHT derrière le regard du projet délibératif, il convient à mon sens de chercher à décrypter l'ambition de E. PISCATOR de créer un « théâtre prolétarien »¹⁵⁶.

¹⁴⁹ *Ibid*, p 281.

¹⁵⁰ LOYER, E, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, PUF, Paris, 1997

¹⁵¹ SOPHOCLE, *Antigone*, Les éditions de Minuit, Paris, 1999

¹⁵² LOYER, E, *op cit*, p 117

¹⁵³ LOYER, E, *op cit*, p 118

¹⁵⁴ VILAR, J, *op cit*, p 341

¹⁵⁵ LOYER, E, *op cit*, p 221

¹⁵⁶ PISCATOR, E, *Le théâtre politique*, édition l'itinéraire, Paris, 1983

Le théâtre de propagande d'Erwin PISCATOR

Erwin PISCATOR élabore une théorisation du théâtre politique tourné vers une finalité bien précise. En tant que communiste, il fut proche des spartakistes allemands après la Première Guerre Mondiale, avant d'adhérer au Parti Communiste allemand, il est profondément convaincu que l'art doit être mis au service d'un projet révolutionnaire : « *Et nous constatons, ce faisant, que l'art ne pouvait être art, ne pouvait avoir quelque valeur, que s'il n'était qu'un moyen parmi d'autres de la lutte des classes* »¹⁵⁷. Parmi ces formes d'art, le théâtre qui était un « *moyen bourgeois* »¹⁵⁸ doit à son avis devenir un « *art prolétarien* »¹⁵⁹, et mis à la portée du peuple. A ce titre il est intéressant de noter que *Le théâtre politique* est dédié « *au Prolétariat de Berlin* ».

Ce projet marxiste que E. PISCATOR veut initier consiste à utiliser les moyens d'un « *théâtre didactique* »¹⁶⁰. Cette démarche ne requiert pas d'objectivité chez les personnages, même si le fond en arrière plan est réel et objectif. Pour réaliser cela, il utilise des outils comme le cinéma, les diapositives et des schémas qui défilent sur le fond de la scène. Mais cette absence d'objectivité, tant dans l'écriture, que dans la mise en scène ou dans le jeu, est assumé par l'auteur : « *Il s'agit d'une entreprise consciente de propagande* »¹⁶¹ et il qualifie lui-même les pièces comme des « *programmes* »¹⁶² ou des « *manifestes* »¹⁶³. Il utilise aussi des mots comme « *pédagogie* »¹⁶⁴ ou « *documentaire* »¹⁶⁵. Ces expressions montrent bien que Piscator reste dans une approche basée sur la distinction entre des actifs et des passifs ; c'est-à-dire qu'il met une distance ouvertement entre la scène et le public. Il s'agit d'éduquer le peuple à la révolution et pas d'échanger. Il reste ainsi dans une conception spectaculaire du théâtre et donc ne rentre pas dans le projet délibératif. B. BRECHT a tenté un dépassement du théâtre de propagande de E. PISCATOR.

¹⁵⁷ *Ibid*, p 28

¹⁵⁸ *Ibid*, p 16

¹⁵⁹ *Ibid*, p 18

¹⁶⁰ *Ibid*, p 43

¹⁶¹ *Ibid*, p 37

¹⁶² *Ibid*, p 37

¹⁶³ *Ibid*, p 37

¹⁶⁴ *Ibid*, p 39

¹⁶⁵ *Ibid*, p38

Le théâtre dialectique de Bertolt BRECHT

D'abord, B. BRECHT s'inscrit tant par son parcours politique que par ses pièces dans une lecture marxiste de la société. De même, pour ce qui m'a intéressé, en l'occurrence ses écrits sur le théâtre, ce positionnement marxiste est récurrent. En plus de nombreux retours élogieux sur l'œuvre de E. PISCATOR, il utilise un champ lexical propre au marxisme et s'insère ouvertement dans un projet de lutte des classes : « *Le théâtre, la littérature, l'art doivent créer la superstructure idéologique des bouleversements réels et effectifs, qui affectent le mode de vie de notre époque.* »¹⁶⁶ Dans le cadre de ce projet, le théâtre a un rôle à jouer. Pour atteindre ses fins, le dramaturge allemand veut « *transformer le théâtre tout entier, spectateur compris* »¹⁶⁷.

La métamorphose qu'il propose d'opérer dans l'art dramatique passe par ce qu'il appelle « *le théâtre épique* ». Celui-ci se veut en réaction contre la dramaturgie aristotélicienne qui, selon lui, « *caractérise toute la dramaturgie occidentale* »¹⁶⁸. Cette approche du théâtre qu'il rejette est basée sur la *catharsis*, c'est à dire un « *effet de purgation des passions produite sur le spectateur d'art dramatique* »¹⁶⁹. Ce mécanisme décrit précisément par ARISTOTE dans *La Poétique*¹⁷⁰ a vocation, selon l'auteur allemand, d'« *enseigner au spectateur un comportement précis, par son identification au personnage* »¹⁷¹. Celui-ci, pour révolutionner le théâtre, veut se positionner en rupture avec ce mécanisme décrit par Aristote, caractéristique du drame bourgeois : « *Un théâtre non-aristotélicien est un théâtre qui ne vise pas à une identification des émotions, pensées, états d'âme et attitudes du spectateur avec celles de l'acteur* »¹⁷².

Pour dépasser cet obstacle de l'identification, qu'il tient à ne pas confondre avec l'émotion, il fait appel à la raison pour mettre en place « *un théâtre sociologique* »¹⁷³ : « *La caractéristique essentielle du théâtre épique est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison* »¹⁷⁴. Il compte se servir des méthodes démonstratives de cette discipline et recherche « *une attitude scientifique* »¹⁷⁵ tant du côté du metteur en scène et des comédiens, que de celui des spectateurs : « *Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les*

¹⁶⁶ BRECHT, B, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, L'Arche, Paris, 1999, p 16

¹⁶⁷ *Ibid*, p 161

¹⁶⁸ *Ibid*, p 68

¹⁶⁹ Le petit Robert, *op cit*

¹⁷⁰ ARISTOTE, *La poétique*, livre de poche classique, Paris, 1990

¹⁷¹ BRECHT, B, *op cit* p 23

¹⁷² *Ibid*, p 45

¹⁷³ *Ibid* p 23

¹⁷⁴ *Ibid*, p 17

¹⁷⁵ *Ibid*, p 163

personnages, mais mettre ceux-ci en question »¹⁷⁶. Pour revendiquer ce statut de scientifique, il demande une attitude de « *distanciation comme acte de compréhension* »¹⁷⁷. Il parle aussi de théâtre didactique; en ce sens il invite le spectateur à un apprentissage, et recherche une pédagogie qui fait appel au plaisir d'apprendre : « *il n'est pas nécessaire de faire une contradiction entre le fait d'apprendre et le fait de s'amuser* »¹⁷⁸. Malgré toute cette recherche du plaisir dans la didactique, il marque tout de même une distance dans la communication avec le spectateur même s'il affirme que « *la pièce didactique peut tirer parti de lui* »¹⁷⁹

Avec BRECHT, on peut commencer à rapprocher le théâtre du projet délibératif, grâce à son appel à la raison, qui, on se souvient, était un élément majeur de la philosophie délibérative habermassienne : « *Les délibérations ont pour but de réaliser une entente rationnellement motivée* »¹⁸⁰. On verra plus tard que A. BOAL s'est beaucoup inspiré du dramaturge allemand. Mais pour le moment, il convient de s'arrêter sur un point essentiel de la délibération pour lequel B. BRECHT ne m'a pas permis d'avancer, celui de la communication comme échange linguistique. Le théâtre doit être pris comme un langage pour intervenir dans l'espace public. Eugène IONESCO disait : « *Tout est langage au théâtre... Tout n'est que langage...* »¹⁸¹. Mais ce langage est-il susceptible d'entrer dans la sphère délibérative ?

¹⁷⁶ BRECHT, B, p 17

¹⁷⁷ BRECHT, B, p 167

¹⁷⁸ *Ibid*, p 34

¹⁷⁹ *Ibid*, p 53

¹⁸⁰ HABERMAS, J, *Droit et démocratie, op cit*, p 331

¹⁸¹ IONESCO, E, *Notes et contre-notes*, Paris, éd Gallimard, 1962, p 116.

TITRE 3 : Des langages du théâtre

Le théâtre, pour devenir un espace délibératif doit être un espace qui admet des normes communicationnelles permettant un échange égalitaire. Pour cela, il faut considérer le théâtre comme un moyen de communication ; ce qui ne pose pas de problème à envisager pour LARTHOMAS P. : « *Qu'il s'agisse de signes, de messages ou d'informations, on retrouve des notions chères à la linguistique moderne* »¹⁸². D'ailleurs, le but de ma recherche n'est pas de démontrer que le théâtre est une forme de langage mais d'en analyser les caractéristiques pour se demander si le théâtre peut devenir un moyen de délibération, et s'il peut être plus accessible et moins vecteur de pouvoir que le langage verbal.

Un langage spécifique à un espace

Les lectures que j'ai faites sur les arts dramatiques insistent souvent sur l'espace, dans le sens d'un lieu avec ses normes, pour qualifier le théâtre. Peter BROOK, dans *L'Espace Vide*¹⁸³, utilise plusieurs fois les termes de « rite », de « cérémonie » ou encore de « communauté d'hommes et de femmes ». L'art dramatique est donc tout d'abord un espace de rencontres humaines. Ensuite, le metteur en scène britannique cherche à montrer que cette communauté d'hommes et de femmes essaie de remettre en question un ordre établi. Il explique par là que « *le théâtre est l'arène où se joue une confrontation vivante* »¹⁸⁴, ce qui rappelle encore une fois le concept d'espace public d'Habermas. Ce thème de la scène comme espace de rencontres et d'échanges est aussi récurrent chez Jean CAUNE : « *Tous les points de cet espace sont soumis à la perception du spectateur et tout ce qui est de l'ordre de la rencontre entre le spectateur et la manifestation se réalise dans l'espace de la scène* »¹⁸⁵. Comme l'explique Peter BROOK, l'échange a lieu à plusieurs moments dans la vie d'une pièce de théâtre : « *Durant la représentation d'une pièce s'établit une relation entre l'acteur*

¹⁸² LARTHOMAS, P, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p 446

¹⁸³ BROOK, P, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977

¹⁸⁴ *Ibid* p 135

¹⁸⁵ CAUNE, J, *Acteurs-spectateurs : une relation dans le blanc des mots*, Saint Genouph, Nizet, 1996, p 197

*la pièce et le public. Pendant les répétitions, cette relation s'établit entre l'acteur, la pièce et le metteur en scène »*¹⁸⁶.

Cependant l'auteur a aussi complètement conscience des spécificités linguistiques de cet espace et des différences entre le langage de la scène et celui utilisé plus communément. A la différence du mouvement situationniste qui tentait de supprimer les distances entre l'art et la vie quotidienne, il voit le théâtre comme un espace bien particulier : « *Le théâtre est différent de la vie quotidienne et risque d'en être coupé* »¹⁸⁷. Néanmoins, même s'il analyse le théâtre de cette manière, il craint la distance qui s'est installée entre la scène et la vie, et prône leur rapprochement, en témoigne la dernière phrase de ce livre : « *Dans la vie quotidienne, « comme si » est une évasion ; au théâtre « comme si » est la vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un. C'est un noble objectif.* »¹⁸⁸. D'autres chercheurs ou essayistes sur le théâtre ont été dans le même sens d'un langage spécifique. C'est le cas de Pierre LARTHOMAS qui essaie justement d'utiliser cette différence tout en feignant d'utiliser un langage semblable : « *Tant éloigné que puisse être le dialogue de théâtre du dialogue quotidien, il doit avoir les mêmes patrons syntaxiques s'il veut être efficace, dans la mesure où il est fait avant tout pour être dit* »¹⁸⁹. Cette consigne porte en elle-même l'idée de relation de pouvoir entre le metteur en scène et les acteurs d'un côté et les spectateurs de l'autre. En effet, si les comédiens utilisent le même langage que celui employé par les spectateurs dans la vie, ils ont l'avantage d'avoir préparé l'emploi juste et opportun de ces mots. Cela m'amène donc à me demander s'il s'établit une relation d'égalité dans l'échange propre à cet espace public.

Un message dirigé vers le spectateur

Dans une vision classique du théâtre, on envisage le message comme une relation unilatérale. Si on l'étudie comme un mode de communication, et dans le cadre d'un projet de théâtre politique, comme un moyen de faire passer des idées, la première représentation qui vient en tête est celle où les comédiens, auxquels s'ajoutent le metteur en scène et tous ceux qui ont travaillé en amont ou participent d'une manière ou d'une autre à la pièce, sont les porteurs du message. Ce dernier a pour but d'être transmis aux spectateurs grâce à l'usage du

¹⁸⁶ BROOK, *op cit*, p 136

¹⁸⁷ *Ibid*, p 133

¹⁸⁸ *Ibid*, p 183, 184

¹⁸⁹ LARTHOMAS, P, *op cit*, p 438

langage théâtral. Toutefois, comme on l'a vu un peu avant avec Pierre LARTHOMAS, la communication n'est pas directe, mais tout se passe comme si les comédiens communiquaient en échangeant entre eux. Celui-ci ajoute, pour préciser la place du spectateur dans cette relation : « *Le spectateur surprend un certain nombre de dialogues, de la même façon, apparemment, que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans s'apercevoir de notre présence* »¹⁹⁰. Grâce à cette méthode, et encore une fois avec le projet de faire passer un message, la finalité de cette pratique est de stimuler le spectateur : « *Toutes les grandes œuvres ont au moins une qualité commune qui est ce qu'on pourrait appeler leur efficacité ; elles agissent sur le spectateur* »¹⁹¹. Dans un style beaucoup plus littéraire et enflammé, c'est, à mon sens, le message que tente de faire passer PIRANDELO :

*« L'X du théâtre le voilà, c'est l'art scénique, indépendant de tous les autres, palpable comme la vie même, pétri d'amour réel, de joies et de douleurs réelles, un art qui ne naît pas de l'union de tous les autres comme on l'a dit, mais qui s'en sert et qui existe en soi, un art où les sensations, les sentiments, les pensées ne deviennent ni musique, ni couleur, ni poésie, mais suscitent des êtres humains »*¹⁹².

Mais, cette relation n'est pas forcément semblable au théâtre de propagande de PISCATOR. Ainsi, Peter BROOK envisage ce message comme un support de réflexion, de questionnement :

*« Le problème pour le public qui sort heureux et revigoré d'une bonne soirée est : peut-on aller plus loin ? (...) Ce problème concerne avant tout le spectateur. Désire-t-il changer de statut ? Désire-t-il quelque chose d'autre en lui-même, dans sa vie, dans la société ? »*¹⁹³

D'autre part, les similitudes entre les concepts de représentation en théâtre et en sciences politiques peuvent être questionnées ; en témoigne cette remarque de Pierre LARTHOMAS : « *La crainte du public, le désir de lui plaire, de l'émouvoir, de le faire rire, sont les conditions nécessaires de l'efficacité dramatique* »¹⁹⁴, dont on peut dégager un lexique qui pourrait se rapporter à la démocratie représentative.

On est donc encore loin de l'idéal délibératif, puisque ce langage ne met pas sur un plan d'égalité tous les individus qui ont été, d'une manière ou d'une autre, partie prenante de cet espace. Mais, au travers de la scène, est-il possible d'avoir un véritable échange ?

¹⁹⁰ *Ibid*, p 436

¹⁹¹ *Ibid*, p 11

¹⁹² PIRANDELO, *Théâtre V*, éd Gallimard, acte II, Paris, p 193

¹⁹³ BROOK, P, *op cit*, p 179

¹⁹⁴ LARTHOMAS, P, *op cit*, p 447

Un échange est-il possible ?

Regis DEBRAY a préfacé le livre de Jean CAUNE, *Acteur spectateur, une relation dans le blanc des mots*¹⁹⁵. À lire ses mots enthousiastes face à cet ouvrage, on serait poussé à croire que Jean CAUNE a trouvé la solution pour instaurer une relation d'égalité entre acteurs et spectateurs face à la scène.

*« En montrant que le comédien n'est pas un émetteur ni le spectateur un destinataire, J. CAUNE soustrait l'action théâtrale à la dogmatique de la communication pour la resituer dans le champ à la fois plus souple et fécond des événements de médiation. »*¹⁹⁶

Si, comme il le laisse entendre, J. CAUNE a bien trouvé le moyen de faire passer l'action théâtrale de la communication à la médiation, il ouvre une porte à la possibilité de délibérer par le théâtre. Pour cela, il faudrait qu'il en mette sur un plan d'égalité, ou du moins d'équité, acteurs et spectateurs et qu'il place l'art dramatique, avec ces normes à instaurer, comme arbitre de la médiation.

Comme l'a bien relevé le philosophe, cette question est un peu la question que se pose J. CAUNE, avec des ambitions moindres que celles que j'ai volontairement extrapolées : *« La mise en scène est-elle une pratique de communication ? Le fait que les spectateurs ne puissent répondre à la « scène » avec des moyens de la représentation remet-il en question la pertinence de l'interrogation ? »*¹⁹⁷. Il s'agit pour lui d'instituer la scène occupée par l'acteur, comme intermédiaire entre le monde de l'auteur et du metteur en scène et celui du spectateur : *« L'acteur, par la position intermédiaire qu'il occupe entre le texte et le spectateur, entre l'auteur et le metteur en scène, remplit cet espace vide de la scène et en même temps opère la liaison entre l'univers du texte et le monde du spectateur. »*¹⁹⁸. Mais, ce qu'il y a d'original dans son approche, c'est qu'il considère que cet espace est lieu *« d'expérience vécu dans l'altérité »*¹⁹⁹, où metteurs en scène et spectateurs préservent leurs différences et la conscience de la différence de l'autre. Ils ne sont pas mis dans une situation d'égalité absolue, mais chacun a son rôle en fonction de sa situation. Ainsi, dans cette relation, du côté de l'auteur et du metteur en scène, il fait appel à leur responsabilité : *« l'enjeu de la représentation ne se situe pas seulement dans le jeu, c'est-à-dire dans l'art, mais également dans le rapport à l'autre, c'est-à-dire dans l'éthique »*²⁰⁰. Il ne définit pas précisément ce qu'il entend par

¹⁹⁵ CAUNE, J, *op cit*

¹⁹⁶ DEBRAY, R, Préface *Ibid*, p 10

¹⁹⁷ CAUNE, *op cit*, p 200

¹⁹⁸ *Ibid*, p 212

¹⁹⁹ *Ibid*, p 213

²⁰⁰ *Ibid*, p 212

éthique, néanmoins on peut l'imaginer. Étant donné qu'il conclut son livre par le passage de la médiation à l'éthique, on suppose que cette éthique sera là pour limiter son pouvoir lié à une médiation équitable impossible. De son côté, le spectateur ne doit pas rester dans un rôle passif : « *Le spectateur quant à lui garde sa liberté, doit exercer sa subjectivité sans succomber à l'illusion de la fusion émotive* »²⁰¹.

Toutefois, l'inégalité comblée par une dose d'éthique et l'appel à la responsabilité de celui qui détient les moyens d'expressions ne fait pas partie du projet délibératif. De plus, d'autres auteurs mettent l'accent sur le caractère despotique et le pouvoir considérable détenu par le metteur en scène. La position de Peter BROOK est intéressante car il est lui-même metteur en scène :

« *C'est un rôle étrange que celui du metteur en scène. Il ne demande pas à être Dieu, et pourtant il lui ressemble. Il voudrait être faillible et pourtant la conspiration instinctive des comédiens le fait passer pour un arbitre (...), un guide qui s'avance sans connaître le terrain, et pourtant il n'a pas le choix.* »²⁰²

Pour lui, comme on l'a vu il y a bien relation, mais celle-ci a lieu sur un socle d'inégalité : « *Il y a entre l'acteur et son public une relation semblable à celle qui existe entre le prêtre et son fidèle* »²⁰³. Il déplore à ce titre que les applaudissements soient la seule réponse de la communauté du public²⁰⁴, lui-même en partie responsable de sa condition, puisque le metteur en scène anglais considère que le public peut entrer en contradiction avec les thèmes de la pièce en faisant disparaître les conventions²⁰⁵. Dans ce sens, il affirme « *partir en quête d'un nouveau public* »²⁰⁶. Il dit un peu plus loin que ce public sera populaire et non bourgeois, le premier étant « *plus réactif* »²⁰⁷.

Confronté à tous ces points de vue, il faut bien admettre que, dans toutes les formes de théâtre évoquées, on se trouve dans un échange inéquitable entre la scène et les spectateurs. Je ne cherche ni à blâmer, ni à donner là un jugement de moral ou de valeur sur les bienfaits de la recherche de l'égalité à tout prix dans le théâtre, mais, m'interrogeant sur la délibération, je continue à chercher un espace public théâtral où l'échange communicationnel soit équitable. Or, tous ces langages théâtraux renvoient à l'approche représentative de la démocratie.

²⁰¹ *Ibid*, p 213

²⁰² BROOK, *op cit*, p59, 60

²⁰³ *Ibid*, p 86

²⁰⁴ *Ibid*, p 71

²⁰⁵ *Ibid*, p 130

²⁰⁶ *Ibid*, p 172

²⁰⁷ *Ibid*, p 172

Le langage théâtral selon Augusto BOAL

Augusto BOAL a une approche complètement différente du langage théâtral. Pour lui, le théâtre est une capacité et une propriété qu'ont tous les êtres humains : « *le théâtre comme premier langage de l'être humain* »²⁰⁸. Pour expliquer cela, il commence par raconter la naissance du théâtre : « *Le théâtre naît lorsque l'être humain découvre qu'il peut s'observer lui-même. Lorsqu'il découvre que, dans cet acte de voir, il peut se voir : se voir « en situation ».* (...) *Il perçoit où il est, où il n'est pas et où il serait possible d'aller.* »²⁰⁹ Ce qui fait la spécificité de l'homme, et même sa condition, c'est la conscience et la représentation qu'il a de lui-même dans l'espace et dans la société qui fait qu'il a les deux situations décrites précédemment : « *A l'origine acteurs et spectateurs coexistaient* »²¹⁰. Cette double situation lui permet d'être à la fois celui qui observe et celui qui agit et met de fait tous les êtres humains sur un plan d'égalité devant la scène. De plus, le théâtre se définit pour lui comme « *conflit, contradiction, confrontation, affrontement* »²¹¹, qui sont éléments qui rappellent les caractères d'un débat. Cette approche du langage théâtre paraît donc compatible avec l'idéal délibératif. Mais, A. BOAL continue son histoire en expliquant que l'être humain a perdu la conscience de posséder cette compétence avec la spécialisation : « *Quand quelques-uns se sont spécialisés en tant qu'acteurs et d'autres en tant que spectateurs, alors sont nées les formes théâtrales telles que nous les connaissons aujourd'hui. (...) Est née la profession d'acteur* »²¹². À partir du moment où certains sont spécialisés, ils ont plus de compétences que les autres dans ce domaine et maîtrisent mieux ce langage. On se retrouve de nouveau dans une situation d'inégalité devant l'expression. Ce que veut permettre A. BOAL, à travers le théâtre, c'est « *Un langage qui peut être utilisé par tout le monde pour parler de la politique aussi bien que de la psychologie, de la pédagogie ou de la métaphysique, un langage qui favorise le dialogue* »²¹³. Le but du théâtre de l'opprimé qu'a élaboré A. BOAL est d'utiliser les richesses de ce langage auquel il croit pour :

« *Sauvegarder, développer et redimensionner cette vocation humaine, en faisant de l'activité théâtrale un outil efficace pour la compréhension et la recherche de solutions à des problèmes sociaux et personnels* »²¹⁴.

²⁰⁸ BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé, op cit*, préface p IV

²⁰⁹ BOAL, A, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie, l'arc en ciel du désir*, Paris, Ramsay, 1990, p 21

²¹⁰ *Ibid*, p 21

²¹¹ *Ibid*, p 25

²¹² BOAL, A, *Méthode Boal, op cit*, p 23

²¹³ BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé, op cit*, préface p IV

²¹⁴ BOAL, A, *Méthode Boal, op cit*, p 23, 24

Les Situationnistes m'ont servi à m'arrêter sur une expérience où l'art vient au politique. De plus, la réflexion sur le théâtre m'a permis de montrer les limites de ce langage pour devenir un outil de délibération. Toutefois, l'approche d'A. BOAL sur le langage théâtre semble pouvoir dépasser ces écueils. Je vais à présent essayer d'expliquer le projet du théâtre forum, qui est une forme du théâtre de l'opprimé, et montrer en quoi, vu sous son aspect théorique, cette démarche peut être rapprochée de la philosophie délibérative.

Chapitre 3

Augusto BOAL et le théâtre forum

Cette partie a pour but de présenter ce qu'est le théâtre-forum au travers la démarche d'Augusto BOAL et de montrer en quoi celle-ci peut être rapprochée de l'idéal délibératif. Mon recul distancié ne se fera pas sur les différences entre son projet et ce qu'il a vraiment mis en pratique au cours de sa vie ainsi que ses actions théâtrales, mais sur le rapprochement qu'on peut faire entre ses théories, telles qu'il les présente, et la philosophie délibérative. Ainsi, je prendrai son œuvre comme objet d'étude qualitative et ne mettrai pas en question la véracité des histoires et des initiatives qu'il a mis en place au cours de sa vie et qu'il décrit dans son œuvre. Pour ce faire, je commencerai par présenter la démarche d'A. BOAL dans sa globalité, pour ensuite m'arrêter sur le cas du théâtre-forum.

TITRE 1 : La démarche d'Augusto BOAL

Pour analyser ce que qu'A. BOAL entend par le théâtre forum, il faut le resituer dans son œuvre plus globale et dans son projet et sa réflexion sur le théâtre politique. Pour comprendre ce projet je m'appuierai surtout sur ses écrits. Je commencerai par restituer sa carrière telle que lui-même la présente, puis je montrerai comment il situe son oeuvre dans l'Histoire du théâtre, pour enfin présenter ses méthodes.

La carrière d'Augusto BOAL

Pour comprendre la démarche d'A. BOAL, il m'a semblé intéressant de l'analyser avec des éléments de son autobiographie, pour voir comment lui-même parle du contexte et des motifs de la création du théâtre forum. Pour ce faire, je me suis appuyé sur son ouvrage *Théâtre de l'opprimé*²¹⁵, notamment dans sa préface de l'édition de 1996 et sur l'entretien avec la Brésilien recueilli par Emile Copfermann en décembre 1976, qui est retranscrit à la fin de cet ouvrage.

Le dramaturge a une formation d'ingénieur chimiste au Brésil. Malgré un doctorat en chimie avec une spécialisation dans le plastique et le pétrole, il n'a jamais travaillé dans ce secteur. Il a terminé ses études en 1952 pour partir aux Etats Unis, grâce à sa bourse de spécialité, où il a été reçu à Columbia et où il s'est mis à étudier le théâtre. Mais avant de valider son diplôme, en 1956, il retourne au Brésil pour fonder le *Théâtre Arena*, dont il devient directeur artistique et metteur en scène, avec l'ambition « *de créer un théâtre brésilien* »²¹⁶. En 1958, il devient aussi professeur à l'école dramatique de Sao Paulo ; il donne des cours sur « *La poétique d'Aristote* » et « *la poétique de la « vertu » de Machiavel* ». Mais des événements politiques le forcent à fuir le Brésil. Il explique que :

« Avant 1964, Arena réalisait du théâtre pour le peuple. Nous jouions dans les rues, sur les bennes des camions, dans des cirques, avec le soutien et l'appui du gouvernement national et provincial, de gauche, dans le nord-est du Brésil. Nous obtenions même le soutien de la police... ! cela jusqu'en 1964. Coup d'Etat de droite, pour stopper le mouvement de gauche. Second coup d'Etat en 1968, qui implante un gouvernement fasciste. Si, entre 1964 et 1968, nous parvenions encore à maintenir des activités de théâtre populaire, les

²¹⁵ BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, op cit

²¹⁶ *Ibid*, p 205

*rués, les usines, les organisations syndicales deviennent interdits. Mais après 1968 rien de populaire n'est plus possible »*²¹⁷

A. BOAL est arrêté en 1971, emprisonné, torturé puis libéré quelques mois plus tard. Il quitte alors le Brésil ; il dit avoir travaillé dans pratiquement tous les pays d'Amérique du Sud où il donnait des cours d'apprentissage accéléré du théâtre :

*« 1971, j'ai dû quitter mon pays. À l'étranger, n'ayant plus cet « espace physique » qu'est un théâtre, j'ai dû jouer chez mes spectateurs (syndicats, écoles) et, souvent, dans la rue. Mais j'ai aussi perdu « ma » troupe et sans médiation des acteurs, j'ai dû me confronter directement avec les spectateurs, en travaillant « avec », « sur » et « pour » eux »*²¹⁸.

Augusto BOAL explique qu'en 1973, le gouvernement révolutionnaire péruvien a mis en route un plan d'alphabétisation appelé plan *Alfin*, ayant pour but d'« *alphabétiser dans la langue maternelle et en espagnol et alphabétiser au moyen de tous les langages possibles, et en particulier les langages artistiques* »²¹⁹. Il fait le récit de ce qu'a été sa participation personnelle : « *alphabétiser les citoyens au langage théâtre* »²²⁰. Pour faire comprendre en quoi consiste cette alphabétisation, il explique le travail semblable que certains ont effectué avec le langage de la photo : « *Il est très facile de donner un appareil de photo à quelqu'un qui ne s'en est jamais servi, de lui dire où regarder et sur quel bouton appuyer. Cela suffit à mettre les moyens de la production photographique à sa disposition. Mais, comment procéder pour le cas du théâtre ?* »²²¹. C'est la question centrale qu'il se pose pour avancer dans la création des méthodes du théâtre de l'opprimé.

Après avoir travaillé dans différents pays, il rentre au Brésil en 1986 et se lance dans la politique ; il est élu en 1992, comme député (*vereador*), à la chambre de Rio de Janeiro sur la liste du parti des travailleurs, avec Lula, ce qui lui permet d'organiser, en juillet 1993, le 7e Festival international du Théâtre de l'opprimé au Brésil, qui accueille des praticiens de partout dans le monde. Il est réélu en 1996. A ce poste il a travaillé avec une nouvelle forme théâtrale : « *le théâtre législatif, qui a pour but essentiel de développer la démocratie à travers le théâtre.* »²²² Il continue aujourd'hui à pratiquer le théâtre forum à travers le monde.

²¹⁷ *Ibid*, p 183

²¹⁸ *Ibid*, p 13

²¹⁹ *Ibid*, p 14

²²⁰ *Ibid*, p 14

²²¹ *Ibid*, p 18

²²² *Ibid*, p 184

D'ARISTOTE à A. BOAL, une histoire de la place du spectateur

Augusto BOAL insère sa démarche du théâtre de l'opprimé dans la vision qu'il se fait de l'Histoire du théâtre. Je m'arrêterai sur l'image qu'il se fait de la *Poétique*²²³ d'Aristote, approche du théâtre qu'il nomme « *système tragique coercitif* »²²⁴ et qui est, selon lui, suivie durant l'ensemble de l'histoire des arts dramatiques depuis, et contre laquelle il se place en réaction. Je restituerai ensuite une partie de l'éloge que l'auteur brésilien fait de l'œuvre de BRECHT, qui l'a largement inspiré et qu'il a tenté de prolonger avec le théâtre de l'opprimé.

Dans son ouvrage *Théâtre de l'opprimé*, une partie est consacrée à restituer un cours qu'il a donné à l'École dramatique de Sao Paulo sur « *le système tragique coercitif d'Aristote* ». Dans celui-ci il tente de démontrer que, contrairement à ce que disait ARISTOTE, il n'est pas possible de séparer l'art et la politique, et que le système que propose ARISTOTE est un acte politique, que celui-ci le veuille ou non : « *Qui tente de séparer théâtre et politique tente de nous induire en erreur – c'est une attitude politique.* »²²⁵. En voulant imiter la nature avec l'art, il considère que le philosophe grecque néglige le mouvement des choses. Si pour ARISTOTE, la nature tend à la perfection, pour BOAL « *l'art et la science servent à corriger les fautes de la nature* »²²⁶. Avec cette approche-là, il essaie de prouver qu'Aristote a mis en place un système extrêmement puissant d'intimidation poético-politique du spectateur destiné à éliminer les tendances néfastes et extrêmes du public et dans le but d'éduquer à la vertu :

*« Créon ne pense qu'au bien de l'Etat, alors qu'Antigone ne pense qu'à celui de la famille. (...) Ni l'un ni l'autre n'ont un comportement vertueux : leur comportement est extrême. La vertu se situerait quelque part dans le juste milieu. L'homme qui se livre à tous les plaisirs est un libertin, celui qui les fuit un insensible. L'homme qui brave tous les dangers est un téméraire, celui qui les fuit un lâche. »*²²⁷

Selon le Brésilien, ARISTOTE voyait la tragédie grecque comme un moyen de purgation des passions. A. BOAL explique le mécanisme aristotélicien de la *catharsis* qui conduit à cette purification de l'*hamartia*, le défaut tragique, de la façon suivante :

« L'action commence. À la surprise générale, le héros dévoile un défaut de son comportement, une hamartia, et plus surprenant encore, on apprend que c'est en vertu de

²²³ ARISTOTE, *Poétique*, op cit

²²⁴ BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, op cit, p 79

²²⁵ *Ibid*, p 7

²²⁶ *Ibid*, p 90

²²⁷ *Ibid*, p 94

cette hamartia que le héros est arrivé au bonheur qu'il affiche. Grâce au lien d'empathia, cette même hamartia qui habite aussi le spectateur est encouragée, développée, activée. Soudain quelque chose arrive qui change tout (Edipe, par exemple, apprend de Tirésias que l'assassin recherché n'est autre que lui-même). (...) C'est ce que la Poétique appelle la péripétie : un changement radical dans la destinée du personnage. (...) La péripétie que subit le personnage se produit aussi chez le spectateur. (...) Le héros reconnaît son erreur, et on espère que, grâce à l'empathia, le spectateur aussi reconnaît que sa propre hamartia est négative. (...) Enfin pour que le spectateur se souvienne bien des terribles risques qu'il a à commettre cette faute – non seulement par personne interposée, mais dans la réalité –, Aristote exige que la tragédie ait une fin terrible, qu'il appelle catastrophe. Ces trois éléments qui sont liés les uns aux autres ont pour fin dernière de provoquer chez le spectateur la catharsis, c'est-à-dire la purification de l'hamartia, grâce à trois étapes claires et bien déterminées. »²²⁸.

Pour le dramaturge brésilien, ce lien d'empathia qui s'établit entre le personnage et le spectateur et par lequel « le spectateur assume une attitude passive et délègue les pouvoirs de l'action au personnage »²²⁹ n'existe pas seulement avec les héros tragiques et le théâtre conventionnel. « Il suffit de voir des enfants, surexcités, regarder un western à la télé ou de saisir les regards romantiques du public au moment où, sur l'écran, le héros et l'héroïne s'embrassent, pour s'en persuader »²³⁰ nous dit-il. Grâce à ce lien d'empathia, il est possible de faire passer des messages à n'importe qui : « Ca marche, même si le public est composé de Mexicains qui regardent dix autres Mexicains se faire tuer pour défendre leur terre. Du fait de l'empathie, les enfants oublient leur univers, ils oublient qu'il leur faut défendre leur terre : ils adoptent l'univers de l'envahisseur yankee et son désir de conquérir les terres d'autrui. »²³¹. Si pour ARISTOTE, une pièce devait être tragique, donc se terminer par une catastrophe, pour produire un effet cathartique, BOAL élargi ce système coercitif au *Happy-end*, ainsi qu'à d'autres scénarios possibles. C'est notamment le cas lorsque

« le personnage a tous les défauts et une seule vertu, et non, comme Aristote le préconise, toutes les vertus et un seul défaut, ou faute, ou erreur de jugement. C'est justement parce que le héros possède cette petite vertu solitaire qu'il est sauvé et que dans ce cas ce qui a lieu n'est pas la catastrophe mais le happy-end »²³².

Après cette restitution résumée de l'analyse de BOAL de la *Poétique* d'ARISTOTE, il me paraît mieux possible de comprendre l'aspect idéologique de sa pensée :

« À l'origine, le théâtre était chant dithyrambique : le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête. Puis les classes dominantes s'en emparèrent et y établirent leurs cloisons. Elles divisèrent d'abord le peuple, en séparant les acteurs des spectateurs, les

²²⁸ *Ibid*, p 111, 112

²²⁹ *Ibid*, p 110

²³⁰ *Ibid*, p 111

²³¹ *Ibid*, p 179

²³² *Ibid*, p 115, 116

gens qui agissent de ceux qui regardent. Finie la fête ! Ensuite elles distinguèrent, entre les acteurs les protagonistes de la masse : alors commença l'endoctrinement coercitif ! »²³³.

Toutefois, A. BOAL trouve en B. BRECHT un dépassement de ce système coercitif. Je ne vais pas me lancer dans une explication du théâtre épique de B. BRECHT, puisque j'ai déjà apporté une explication de l'approche du dramaturge allemand avec ma grille de lecture, néanmoins j'ai relevé une citation qui montre l'admiration que lui voue le Brésilien : « *une prodigieuse richesse formelle permettait de briser le lien « empathique » conventionnel en produisant un effet de « distanciation » »²³⁴. Ce qui l'intéresse aussi c'est sa vision profondément marxiste qui transparaît largement à travers ses écrits sur le théâtre :*

« Brecht est marxiste : une pièce de théâtre ne peut donc se terminer pour lui sur l'apaisement, l'équilibre. Elle doit au contraire indiquer par quels détours passe le déséquilibre de la société, comment et dans quel sens en accélérer la transformation. »²³⁵

Avant d'expliquer ce que A. BOAL entend par son concept de théâtre de l'opprimé, il convient de restituer en quoi cela constitue pour lui un dépassement de la poétique de BRECHT. S'il reprend l'aspect de distanciation de l'auteur allemand, il veut faire participer le spectateur à l'action théâtrale :

« Aristote instaure une poétique où le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci agisse et pense à sa place ; Brecht une poétique où le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci joue à sa place, mais se réserve le droit de penser pour son propre compte, très souvent en opposition avec le personnage. Dans le premier cas il se produit une « catharsis », dans le second une « prise de conscience. »

Ce que propose la poétique de l'opprimé, c'est l'action même :

« le spectateur ne délègue aucun pouvoir au personnage, ni pour qu'il joue, ni pour qu'il pense à sa place : au contraire, il assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements, bref, il s'entraîne pour l'action réelle »²³⁶.

Le théâtre de l'opprimé

Après avoir vu dans quelle perspective historique se positionne BOAL lui-même, il convient de présenter les méthodes qu'il propose pour parvenir au dépassement des formes de théâtres proposées au cours de l'Histoire. Sa méthode, qui comporte tout un ensemble

²³³ *Ibid*, p 11

²³⁴ *Ibid*, p 156

²³⁵ *Ibid*, p 172

²³⁶ *Ibid*, p 15

d'exercices et de pratiques différentes, s'appelle le théâtre de l'opprimé. Son objectif est de rendre au peuple ce qui lui appartient, en l'occurrence « *les moyens de production théâtrale* »²³⁷, qui, comme on l'a vu précédemment ont été confisquées par les classes dominantes dans la perspective d'A. BOAL : « *Le théâtre est une arme, c'est le peuple qui doit s'en servir* »²³⁸. Reprenant un certain nombre d'idées marxistes, il se situe dans une dynamique tournée vers la transformation :

*« Marx a dit quelque chose comme : assez ! d'une philosophie qui interprète le monde. Il faut changer la réalité. Marx aurait peut-être dit quelque chose d'approchant pour le théâtre. Il nous faut un théâtre qui nous aide à changer la réalité. »*²³⁹.

Cela passe par la suppression complète des barrières et des distances qui séparent les spectateurs des acteurs, en abolissant même ces deux conditions qui contraignent chacun à rester dans une condition prédéterminée : « *Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, alors il peut se libérer d'autres oppressions* »²⁴⁰. En effet, selon lui, acteurs et spectateurs peuvent coïncider dans la même personne²⁴¹ et il faut instaurer une véritable « *égalité de condition* »²⁴². Il se sert, à ce titre, de B. BRECHT pour dire que « *l'art est immanent à tous les hommes, pas seulement à quelques élus* »²⁴³, ce qui rappelle, si on remplace « art » par « politique », l'approche délibérative de la démocratie. Mais en plus de vouloir faire participer tout le monde à l'action théâtrale, il appréhende son théâtre comme une phase préliminaire et préparatoire à l'action politique : « *Il nous faut donner au spectateur la possibilité d'essayer les actions révolutionnaires* »²⁴⁴. Pour ce faire, toujours positionné en réaction avec « *le système tragique coercitif d'Aristote* », il propose un dépassement de la catharsis : « *La catharsis vide le spectateur de quelque chose. Il faut inventer un mot comme stimulus* (en note de bas de page, il souligne qu'aujourd'hui on utilise le mot « *dynamisation* ») »²⁴⁵.

Mais, A. BOAL ne se contente pas d'une présentation philosophique de sa méthode du théâtre de l'opprimé, il propose tout un ensemble d'exercices, ayant chacun leur but et dont la finalité globale demeure de « *rendre au peuple les moyens de production théâtrale* »²⁴⁶. Il les

²³⁷ *Ibid*, p 181

²³⁸ *Ibid*, p 15

²³⁹ *Ibid*, p 185

²⁴⁰ *Ibid*, p 185

²⁴¹ BOAL, A, *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, op cit, p 29

²⁴² BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, op cit, p 47

²⁴³ *Ibid*, p175

²⁴⁴ *Ibid*, p 185

²⁴⁵ *Ibid*, p 185, 186

²⁴⁶ *Ibid*, p 181

décrit comme un processus d'apprentissage en plusieurs étapes. Tout d'abord, le processus de transformation du spectateur en acteur passe par « *connaître son corps* »²⁴⁷. Par cette étape, il propose plusieurs exercices pour que chacun « *sente l'aliénation musculaire que le travail impose à son corps* »²⁴⁸. Le but de ces exercices consiste à « *défaire les structures musculaires des participants : les démonter, les voir, les analyser. Pour que chaque ouvrier, chaque paysan comprenne et voit à quel point son corps est déterminé par son travail.* »²⁴⁹. Après avoir découvert les limites et les possibilités de son corps, il s'agit d'apprendre à celui-ci à devenir expressif²⁵⁰. Dans cette étape, A. BOAL propose des jeux qui apprennent au corps à interpréter, dans le but que le théâtre apporte une sorte de plus-value sur le langage verbal : « *Nous avons dans nos sociétés, l'habitude de nous exprimer avec des mots, et nous négligeons l'immense potentiel expressif du corps* »²⁵¹. La troisième étape consiste, ensuite, à « *utiliser le théâtre comme un langage* »²⁵². Il divise cette étape en trois degrés. Cela commence par ce qu'il appelle « *la dramaturgie simultanée* »²⁵³. Dans celle-ci l'acteur et le spectateur gardent partiellement leur condition, mais c'est ce dernier qui détermine le cours de l'action et notamment des issues à l'oppression proposée, mais l'acteur continue à être l'interprète sans pour autant avoir la possibilité de censurer. L'auteur nous dit que « *ce type de théâtre provoque une grande excitation chez les participants : il permet d'abattre le mur qui sépare acteurs et spectateurs.* »²⁵⁴. Le deuxième degré de cette étape se traduit par la méthode du « *théâtre image* »²⁵⁵. Le spectateur va intervenir plus directement. Cette fois les corps des acteurs vont être utilisés pour faire des statues exprimant des émotions. Une fois installé le groupe de statues, un débat s'ouvre sans parole ; chaque spectateur peut modifier partiellement ou entièrement les statues, jusqu'à ce qu'on arrive à un ensemble à peu près accepté à l'unanimité²⁵⁶ : « *le joueur doit agir avec le corps des autres comme s'il était sculpteur et eux des tas d'argile* »²⁵⁷. Il explique que la première image montre l'image réelle, dans la seconde, l'image idéale et on demande enfin au public de montrer la phase de transition, « *comment changer, transformer, révolutionner la réalité* ».²⁵⁸ Il donne aussi de

²⁴⁷ Ibid, p 19

²⁴⁸ Ibid, p 35

²⁴⁹ Ibid, p 21

²⁵⁰ Ibid, p 23

²⁵¹ Ibid, p 23

²⁵² Ibid, p 25

²⁵³ Ibid, p 25

²⁵⁴ Ibid, p 27

²⁵⁵ Ibid, p 28

²⁵⁶ Ibid, p 28

²⁵⁷ Ibid, p 28

²⁵⁸ Ibid, p 28

nombreux exemples d'images qu'il a proposées et de réactions qui allaient avec et affirme que : « *cette forme de théâtre est très certainement la plus stimulantes car elle est très facile à pratiquer et possède l'extraordinaire avantage de rendre le pensée visible.* »²⁵⁹. Puis, il explique qu'on peut arriver au troisième degré qui est le théâtre-forum, dont je parlerai dans la partie suivante. Enfin, et je n'insisterai pas là-dessus, la quatrième étape consiste à utiliser le « *théâtre comme discours* »²⁶⁰ au moyen de méthodes comme le *théâtre journal*²⁶¹, le *théâtre invisible*²⁶², le *théâtre roman photo*²⁶³, la *riposte à la répression*²⁶⁴, le *théâtre mythe*²⁶⁵, le *théâtre jugement*²⁶⁶ et les rituels et *masques*²⁶⁷.

²⁵⁹ *Ibid*, p 30

²⁶⁰ *Ibid*, p 35

²⁶¹ *Ibid*, p 36

²⁶² *Ibid*, p 37

²⁶³ *Ibid*, p 41

²⁶⁴ *Ibid*, p 42

²⁶⁵ *Ibid*, p 43

²⁶⁶ *Ibid*, p 45

²⁶⁷ *Ibid*, p 46

TITRE 2 : Le théâtre-forum

Ayant déjà expliqué la philosophie délibérative ainsi que différentes initiatives ayant pour vocation d'allier la politique avec l'art et en particulier le théâtre, il semble que la démarche du théâtre de l'opprimé décrite précédemment, peut être rapprochée, sous certains aspects, de l'idéal délibératif. Je vais m'attacher, dans cette partie à restituer plus précisément une des méthodes du théâtre de l'opprimé, en l'occurrence le théâtre-forum. J'essaierai d'abord de dégager l'approche d'A. BOAL de cet outil. Je chercherai ensuite à décrire succinctement quelques démarches de théâtre-forum, pour finir sur les avantages que le théâtre forum aurait sur le langage verbal dans la scène délibérative.

Le théâtre-forum selon Augusto BOAL

Dans *Théâtre de l'opprimé*, A. BOAL aborde le théâtre-forum comme le troisième degré de son étape du théâtre de l'opprimé qui vise à « *utiliser le théâtre comme un langage* »²⁶⁸. Si on suit sa progression comme linéaire, c'est le moment où « *le joueur intervient dans l'action et la modifie* »²⁶⁹. On peut remarquer qu'il ne parle plus de « *spectateur* » mais désormais de « *joueur* ». En effet, il considère maintenant que tout le monde est sur un plan d'égalité dans cet espace. Il décrit ce théâtre selon un protocole en trois étapes. Les mots d'Augusto BOAL m'ont semblé les plus précis et les plus synthétiques pour comprendre son approche du théâtre-forum :

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

²⁶⁸ *Ibid*, p 25

²⁶⁹ *Ibid*, p 32

*interdit d'entrer en scène pour seulement parler, parler, parler ; ils doivent accomplir travail et tâches des acteurs qui étaient à leur place. »*²⁷⁰

Pour expliquer ce qu'il entend, il donne un exemple de théâtre forum qu'il a mis en place dans une Usine de poissons à Chimbote, au Pérou où, aux dires du Brésilien, le patron exploitait durement ses employés en les faisant travailler dix heures d'affilée et où tous les ouvriers avaient un avis sur comment lutter contre cette exploitation²⁷¹. A. BOAL raconte qu'il proposa alors une scène où figuraient les ouvriers, un mouchard et le patron pour y représenter une des solutions proposées, en l'occurrence casser la machine. Mais, sur la scène l'ingénieur arriva, répara la machine et le travail repris. Après débat, d'autres solutions furent proposées : se mettre en grève, lancer une bombe sur la machine ou former un syndicat. Chacun monta sur scène pour proposer sa solution en la jouant. A. BOAL raconte que celui qui voulait jeter une bombe s'est rendu compte sur scène qu'il ne savait pas en fabriquer. Finalement, d'après le public, la meilleure solution fut de former un petit syndicat destiné à politiser les travailleurs, avec ou sans travail, à lutter pour des revendications et à créer des mutuelles. Il conclut son histoire de la façon suivante :

*« Au théâtre-forum, on n'impose aucune idée : on donne au public (au peuple) la possibilité d'expérimenter toutes ses idées, d'essayer toutes les solutions et de les vérifier à l'épreuve de la pratique, de la pratique théâtrale. (...) Le théâtre n'a pas à indiquer la meilleure voie mais donner les moyens d'étudier toutes celles qui sont offertes. »*²⁷²

En effet, l'idée de BOAL n'est pas de favoriser une idée plutôt qu'une autre, mais d'expérimenter des solutions proposées. Il précise bien que si, dans ce cas, l'accord était tombé sur l'idée de dynamiter toutes les usines de poissons, cela n'aurait pas été un problème pour lui : *« cela aurait été juste de leur point de vue »*²⁷³.

Ensuite, il ne faut pas réduire la fonction du théâtre-forum selon l'auteur à un simple moyen de débattre original. Il insiste à de nombreuses reprises sur le fait que la finalité du théâtre-forum est tournée vers l'action, mais ça n'en est que la phase préliminaire de stimulation : *« cela suscite l'insatisfaction qui a besoin d'être complétée par l'action réelle »*²⁷⁴. Enfin, il insiste sur l'importance de travailler avec des groupes déjà soudés auparavant :

« On ne peut pas faire le théâtre-forum pour et avec des gens qui ne se connaissent pas, mais pour un groupe, une collectivité de travail, des étudiants dans une Faculté, des

²⁷⁰ *Ibid*, p 32, 33

²⁷¹ *Ibid*, p 33

²⁷² *Ibid*, p 34

²⁷³ *Ibid*, p 34

²⁷⁴ *Ibid*, p 186

*membres d'une association, d'un mouvement féministe, des habitants d'un bidonville. Des gens se connaissant, ayant des problèmes communs, et le thème sera également commun, touchera des problèmes qui leur sont communs. »*²⁷⁵

Quelques initiatives de théâtre forum aujourd'hui

J'ai fait le choix de refuser de faire tant un recensement qu'une typologie des pratiques du théâtre-forum en France et à l'étranger, car les compagnies qui utilisent cet outil sont trop nombreuses et il existe d'autres fonctionnements de théâtre participatifs à la marge du théâtre forum, comme le psychodrame²⁷⁶. En effet, je n'ai pas voulu fixer une définition qui pointe arbitrairement les frontières de cet outil. Néanmoins j'ai décidé de présenter brièvement quelques approches différentes de cet outil. Tout d'abord, il me semble intéressant de s'arrêter quelques instants sur le travail du *Jana Sanscriti* un mouvement, composé de plusieurs milliers d'Indien dans l'Ouest Bengale, en Inde, qui utilise le théâtre-forum comme outil de libération. Le documentaire qui m'a été proposé par Julian BOAL²⁷⁷, lors d'une journée sur le théâtre forum au *Théâtre Prémol* organisée par l'association *Théâtre ensemble* le samedi 11 février, le présente comme un mouvement de masse à vocation politique et d'émancipation.

Dans un genre très différent, un article du *Monde des initiatives emploi*²⁷⁸ aborde une pratique, qui n'a rien à voir avec l'approche marxiste d'A. BOAL et s'apparente plus à une sorte de paternalisme. Il est question de l'utilisation de l'outil théâtre-forum dans les entreprises, pour remplacer les stages « *outdoor* », dans le but de « *désamorcer un conflit latent entre la hiérarchie et la base* »²⁷⁹ et de « *dédramatiser la peur qu'ils éprouvent face aux changements* »²⁸⁰. Le journaliste précise que le texte initial doit être présenté à la direction de l'entreprise qui y fait parfois quelques modifications « *dans un esprit d'ouverture* »²⁸¹.

Cet outil a aussi été utilisé par des mouvements comme le Planning Familial, le Comité de Liaison pour l'Alphabétisation et la Promotion des travailleurs immigrés et la CFDT. Des travailleurs sociaux, des animateurs et des enseignants ont été demandeurs de cette pratique à plusieurs reprises et le sont de plus en plus.

²⁷⁵ *Ibid*, p 188, 189

²⁷⁶ SCHUTZENBERGER, A, A, *Le psychodrame*, Payot et Rivages, Paris, 2003

²⁷⁷ DOSSE Jeanne, *Un théâtre en campagne*, documentaire, A bout de bras production, Paris, 2005

²⁷⁸ « Le théâtre d'entreprise développe son rôle » dans *Le monde des initiatives emploi*, mercredi 27 mai 1998, p6

²⁷⁹ *Ibid*

²⁸⁰ *Ibid*

²⁸¹ *Ibid*

La supériorité du langage théâtre sur le langage verbal selon A. BOAL

Dans un entretien mené par Emile COPFERMAN en 1976, A. BOAL s'exprime sur le théâtre-forum. Il répond notamment à une question qui lui est posée sur les différences entre la répétition d'une grève par le théâtre-forum et une Assemblée Générale ouvrière préparant sa grève. Sans m'interroger sur le caractère délibératif d'une Assemblée Générale, il peut être intéressant de dégager quelques avantages A. BOAL attribue au langage théâtre sur le langage traditionnel de la délibération. Pour A. BOAL, le théâtre apporte des avantages quantitatifs et qualitatifs sur le débat. Selon lui les gens qui participent plus nombreux. De plus, outre le fait qu'il admette une différence de supériorité entre ce qui est joué et ce qui est dit, il s'agit d'une répétition, ce qui lui donne une valeur ajoutée sur le langage verbal.

« En Assemblée Générale, tout est parlé. Tu dis : je pense que la solution est ceci ou cela. Nous décidons que nous allons faire quelque chose demain. Nous parlons de ce que nous allons faire. Nous répétons la scène, les personnes participent et apprennent beaucoup mieux (d'elles mêmes) et beaucoup plus (de tous) que lorsqu'elles parlent en actes. Les membres d'une assemblée générale... changent d'avis. Si elles répètent ce qui se passera durant la grève... si, comme au Pérou, les chômeurs présents durant l'assemblée générale jouent le rôle des grévistes et posent, eux, directement, la question de l'attitude à adopter face aux chômeurs... ? Les problèmes réels qui apparaîtront durant le mouvement gréviste, après, sont joués avant : vécus, par une part, plus richement. »²⁸²

Il ajoute à cela l'argument qui s'appuie sur la possibilité d'exprimer de la sensibilité, qu'on ne retrouve pas dans le langage verbal, ainsi que l'entraînement à faire devant les autres. Il va jusqu'à décréter la mort de la démagogie dans ces espaces publics.

« C'est un moyen, je crois, beaucoup plus riche que l'assemblée générale où, souvent, on dit des choses comme on en dirait d'autres. Ici on est forcé de faire ; faire et dire, ce n'est pas la même chose. Faire avec toute sa sensibilité. On se voit changeant tous. Faire devant les autres, ce n'est pas dire une phrase : le temps de la démagogie s'achève parce que l'action engage plus, que les autres sont présents pour dire non, ce que tu propose est démagogique, ridicule. Avec des effets de voix bien placés, au cours d'une assemblée, tu peux obtenir beaucoup de succès. Dans le théâtre forum, tu ne peux plus, tu dois montrer les choses, comme si elles étaient réelle, avec la sanction immédiate des autres. Il s'agit bien d'une phase inférieure à l'action réelle, véritable, mais d'une action de beaucoup supérieure à la simple discussion abstraite. »²⁸³

En outre, au cours du livre, il explique que la scène a un rôle au niveau individuel qui lui donne, ce qu'on peut appeler une valeur ajoutée sur le langage verbal, car on peut tester sur scène ses propres idées et se rendre compte par soi-même de leur porté. En effet, en paroles

²⁸² BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, op cit p 186,187

²⁸³ *Ibid*, p 188

ces idées ne peuvent être démontées que par une argumentation verbale qui laisse la place à la démagogie et à des inégalités de pouvoir face à cet outil de transmission.

« N'importe qui peut proposer n'importe quoi à condition qu'il le fasse sur scène, en travaillant, en agissant, en accomplissant quelque chose, et pas du fond confortable de son fauteuil. On est très souvent révolutionnaire en parole : on prêche alors héroïsme et révolution ; mais, quand on doit mettre soi-même en actes ce que l'on prône, on s'aperçoit souvent que les choses ne sont pas si faciles. »²⁸⁴

Ces mots d'A. BOAL montrent l'ouverture à de nouvelles normes communicationnelles, permises par le théâtre-forum, susceptibles de dépasser les écueils de la délibération, liés à l'utilisation du langage verbal. Avec le passage par ce langage artistique, de nouvelles formes de délibération seraient possibles, et ouvriraient la voie à des échanges à la fois plus accessibles à tous, plus équitables dans la communication, plus en phase avec une réalité quotidienne et tournée vers la transformation sociale. Je me suis intéressé à l'étude de ceux qui utilisent cet outil, pour analyser si des démarches de théâtre-forum permettent, comme l'a théorisé A. BOAL, une démocratisation de la participation politique.

²⁸⁴ *Ibid*, p33

DEUXIÈME PARTIE

Analyse de différentes initiatives de théâtre-forum

Mon terrain d'étude s'est porté sur l'analyse de trois utilisations du théâtre forum. Tout d'abord je me suis intéressé à la pratique du théâtre-forum par l'association Ambaata TO qui se sert de cet outil, en partant d'un foyer d'immigrés basé sur Paris, dans une démarche de lutte. Puis, je me suis intéressé à une approche institutionnelle de cette méthode de participation politique, par les services sociaux du Conseil Général de l'Isère. Enfin, je me suis penché, plus largement que sur les précédentes, sur les différentes activités organisées grâce à ce moyen d'expression artistique par la compagnie NAJE. J'ai cherché, dans un premier temps, à comprendre comment les membres de ces trois structures appréhendent leur utilisation du théâtre-forum, pour comprendre dans quelle approche ils se placent vis-à-vis de la délibération. Ensuite, grâce à une méthode d'observation participante, j'ai tenté de saisir cet espace public avec un regard distancié. Enfin, j'ai voulu comprendre comment les participants s'exprimaient, eux-mêmes, sur les débats auxquels ils furent confrontés, au sein de ces espaces délibératifs.

Chapitre 4

La démarche des organisateurs d'activités de théâtre-forum

Mon terrain d'étude s'est porté sur l'analyse de trois troupes de théâtre forum dont je tenterai de restituer les différentes approches. Si je n'ai pas passé autant de temps d'observation sur les trois terrains et si les « *spect-acteurs* »²⁸⁵ avec qui j'ai pu faire des entretiens furent en majorité rencontrés lors de théâtre-forum de la compagnie NAJE, j'ai décidé tout de même d'accorder une importance égale à l'étude des trois approches de cet outil. Pour cela, je me suis attaché à restituer et analyser comment cet outil, et le travail qui est fait avec celui-ci, est publicisé et comment il m'a été présenté par les professionnels avec qui j'ai fait des entretiens. Après avoir présenté les trois troupes de théâtre forum, je chercherai à dégager les finalités et les méthodes de théâtre forum qui m'ont été présentées en exposant à la fois ce qui est commun et ce qui est spécifique à chacune. Je me servirai particulièrement pour cette partie de trois entretiens que j'ai menés avec des organisateurs de théâtre-forum : Fabienne BRUGEL, Fabienne BEGUIN et Julian BOAL. Le dernier n'a pas pu être retranscrit en intégralité car une partie de la bande a été effacé.

285

Entretien réalisé avec Julian BOAL, le mardi 13 juin 2006, dans un café à Belleville

TITRE 1 : Présentation des trois troupes

Ambaata TO

Pour présenter l'utilisation du théâtre forum par Ambaata TO, je vais m'appuyer, tout d'abord, sur des documents de communication de ce groupe que j'ai entre les mains. Ces trois documents sont des tracts. Le premier²⁸⁶ est une présentation de l'association, le second²⁸⁷ est la « *déclaration de principe* » de cette structure et le dernier²⁸⁸ est un tract d'invitation à un stage de deux jours de théâtre de l'opprimé qui résume l'activité de Ambaata TO. Cette association ne possède pas encore de site internet.

Ambaata TO est une association loi de 1901 à but non lucratif née en 2005 dans le but de :

*« Promouvoir et diffuser les techniques du théâtre de l'opprimé, permettre aux opprimés de se construire eux-mêmes leurs identités collectives. Des identités qui ne seront pas assignés par le discours dominant, médiatique, politique ou institutionnel. Impulser un mouvement de libération et d'émancipation collective. »*²⁸⁹

L'activité de l'association est donc orientée vers trois thématiques : la diffusion de l'outil du théâtre de l'opprimé, la construction d'une identité et de discours collectifs, ainsi que l'action collective. J'ai relevé dans la « *déclaration de principes* », l'ambition de « *créer des espaces qui permettent l'élaboration de moyens collectifs pour formuler des enjeux, en débattre, faire des choix et lutter pour leur application* », citation dont le champ lexical rappelle la définition habermassienne des « *espaces délibératifs* ». Lors de l'entretien que j'ai fait avec Julian BOAL, celui qui a apporté l'outil théâtre forum à l'association et qui est aussi le fils d'Augusto BOAL, m'a confié ce qui est pour lui l'ambition d'Ambaata : « *Et l'ambition d'Ambaata, fin pour moi mon ambition pour Ambaata, c'est qu'elle soit le Jana Sanscriti français* »²⁹⁰. Dans cet entretien il m'a parlé longuement du Jana Sanscriti, un mouvement impulsé par San Joy dans l'Ouest Bengale en Inde, que j'ai déjà évoqué, qui utilise le théâtre de l'opprimé mais est tourné vers l'action politique, et qui regroupe cinq mille personnes. Son projet s'inscrit donc ouvertement dans le champ politique : « *l'idée c'est de... C'est de jouer*

²⁸⁶

Annexe 3

²⁸⁷

Annexe 4

²⁸⁸

Annexe 4

²⁸⁹

Annexe 3

²⁹⁰

Entretien avec J. BOAL, *op cit*

dans ces endroits-là, de créer des troupes avec les gens avec qui on joue, pour qu'il y ait vraiment un réseau de base pour un rapport de forces vrai quoi »²⁹¹.

Pour parvenir à ses fins, l'activité d'Ambaata oriente son travail dans plusieurs directions, comme le décrit un tract²⁹². D'abord, il existe un atelier de création collective et d'entraînement le lundi soir pendant quatre heures ; dans ce cadre « *l'objectif c'est que les gens s'autoforment le plus possible* »²⁹³. Ensuite, ils organisent un stage ouvert tous les deux mois : « *Le but, c'était de trouver des gens ouverts et qui aient la possibilité de militer à l'intérieur d'Ambaata* ». Par ailleurs, l'association travaille à la création d'ateliers dans différents lieux dont un dans un foyer de travailleurs immigrés. Ils préparent aussi des théâtres invisibles et organisent des événements culturels et militants. Dans ce même document se trouvent énumérées les différentes actions menées depuis la création d'Ambaata : « *forum sur les accidents du travail, forum sur le harcèlement sexuel dans un Mac Do, théâtre invisible sur les révoltes en banlieue, atelier de théâtre de l'opprimé dans un collègue* »²⁹⁴. Il faut ajouter à ce tract, qui date d'avant le 28 novembre 2005 puisqu'il annonce la tenue d'un forum à cette date là, un forum sur « *le CNE et sur le travail des sans-papiers* »²⁹⁵, ainsi qu'un autre sur la discrimination à l'embauche auquel j'ai pu assister. Les propos de Julian BOAL ajoutent à cette liste une autre action : « *on était à la manif contre la loi CESEDA et on a fait un théâtre image* »²⁹⁶. Toutes ces actions ont été menées dans différents lieux, à commencer par le foyer de travailleurs immigrés *Masséna*.

Pour finir sur la présentation d'Ambaata TO et insister sur les caractères marxiste et fondé sur le changement social de l'association, je citerai des propos de Julian BOAL qui disait avec un air humoristique, lui même citant un membre de la troupe :

« Comme dit c'sui qui f'sait le joker, il dit Ambaata on est libres. Tous le monde peut venir, les marxistes, les marxistes libertaires, les marxistes maoïstes, les marxistes trotskistes, tout l'monde peut v'nir, y'a pas de problèmes (rires) »²⁹⁷.

Cette citation en dit long à mon sens, puisqu'elle précise, sur un ton d'autodérision, que la troupe est ouverte à tous, mais semble composée d'individus ayant une identité politique proche du marxisme.

²⁹¹ *Ibid*

²⁹² Annexe 3

²⁹³ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

²⁹⁴ Annexe 3

²⁹⁵ *Ibid*

²⁹⁶ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

²⁹⁷ *Ibid*

Les services sociaux du Conseil Général de l'Isère

Le théâtre-forum est également utilisé par les services sociaux du Conseil Général de l'Isère. Pour présenter cette démarche je m'appuierai sur un entretien que j'ai pu faire avec Fabienne BEGUIN, une assistante sociale qui est formée comme joker de théâtre forum pour utiliser cet outil. L'entretien que j'ai fait avec elle a pris la forme d'un exposé de son travail avec le théâtre forum, alimenté d'exemples. Elle semblait visiblement habituée à présenter sa démarche, peu utilisée parmi les assistantes sociales. J'avais déjà pris conscience de cette habitude de communiquer sur sa pratique professionnelle pendant une manifestation culturelle organisée au *Théâtre Prémol* par l'association *Théâtre'ensemble*²⁹⁸.

Fabienne BEGUIN m'a expliqué qu'elle a connu cette démarche avec une formation qui a été proposée aux assistantes sociales du Conseil Général de l'Isère en 1996 et à laquelle elle a participé avec douze autres assistantes sociales volontaires. C'était à un moment où elle ressentait le besoin de renouveler ses pratiques professionnelles : « *Ca f'sait déjà dix ans qu'je bossais, j'trouvais qu'il fallait que j'aie vu un peu autrement* »²⁹⁹. Cette découverte lui a tout de suite fait prendre conscience des possibilités d'utilisation du théâtre forum dans sa profession : « *Avec Marie, (...) on s'était dit en partant : « Attends, cet outil c'est un truc extraordinaire quoi, sauf qu'il faudrait qu'on soit formé pour s'en servir avec les gens »* »³⁰⁰. Avec sa collègue, elle a ensuite profité de la formation de joker de théâtre forum qui leur a été proposée en 2002 pendant 8 mois à raison d'une semaine par mois avec six autres personnes. Depuis lors, Fabienne BEGUIN et deux autres assistantes sociales du Conseil Général de l'Isère utilisent l'outil théâtre-forum en parallèle à leur activité plus traditionnelle d'assistantes sociales. Pour se faire, elles se font remplacer par le service des volantes pendant dix semaines pour monter un théâtre forum : « *on est complètement détaché, on a plus nos récepteurs de travail, on travaille plus on fait que ça* »³⁰¹.

Ces cinq assistantes sociales qui ont reçu la formation sont présentées par Fabienne BEGUIN comme différentes de leurs collègues :

« On est un peu les 5 qui avons une pratique professionnelle un peu différente des autres. Les autres, elles te diraient : « Oh mais Fabienne, c'est... ». 'Fin bon tu vois ? On est un

²⁹⁸ Journée organisée sur le thème du théâtre forum, organisé par l'association *Théâtre'ensemble*, au *Théâtre Prémol*, le 11 février 2006

²⁹⁹ Entretien réalisé avec F. BEGUIN, le vendredi 2 juin, dans une salle du centre social de Saint Marcelin

³⁰⁰ *Ibid*

³⁰¹ *Ibid*

peu les... On était déjà un peu les, les motivés de service, mais on est un peu celles qui titillent un peu tu vois aux endroits où... Là où ça fait mal tu vois ? »³⁰²

Ces professionnelles du social, qui ne sont aujourd'hui plus que trois, ont déjà monté des pièces de deux types. D'abord, elles ont commencé à travailler avec d'autres assistantes sur leurs pratiques professionnelles avec une pièce qui s'appelle *L'usager au cœur des pratiques* pour réfléchir aux questions suivantes : « *Quelle place pour la citoyenneté au travail ? (...)* *Quelle place pour les usagers dans le travail social.* »³⁰³ D'autre part, l'autre type de pièces qu'elles ont monté met en scène des allocataires du RMI dans le rôle des opprimés, joués par des individus dans cette condition, devant ce même type de public :

« Quand c'était la pièce sur le RMI, on avait invité tous les allocataires du RMI. On avait deman... proposé à tous les allocataires du RMI du coin, à participer à la pièce. Y'en a douze qui ont répondu présent. On a réinvité les 800 à venir voir la pièce. (...) Et y'en avait euh... Écoute y'avait 350 personnes à la première, et 150 la deuxième fois qu'on a joué. (...) Et sur les 500 personnes, il devait y avoir la moitié d'allocataires du RMI. Après y'avait une autre moitié de professionnels. Professionnels, élus, institutionnels. »³⁰⁴

Elle explique aussi qu'ils ont joué dans diverses régions de France. Elle m'a notamment parlé de la Charente et de Paris où ils ont été invités par *Emmaüs France* sous les conseils d'une femme qui travaille à *Alternative économique*.

Le théâtre-forum est utilisé ici dans le cadre institutionnel du service public, dans une approche bien différente de la vision militante présentée avec *Ambaata TO*. On pourra interroger les caractéristiques de cette pratique du théâtre forum originale. Mais avant ça, arrêtons-nous quelques instants sur la compagnie NAJE.

Nous n'Abandonneront Jamais l'Espoir (NAJE)

Le troisième exemple d'utilisation du théâtre-forum que j'ai étudié est la démarche de la compagnie *Nous n'Abandonneront Jamais l'Espoir (NAJE)*. Afin de présenter cette association qui existe depuis 1997, je m'appuierai sur l'analyse du site Internet de la compagnie³⁰⁵ qui est assez complet pour expliquer ses activités.

Tout d'abord, ce qui frappe quand on parcourt ce site, c'est l'aspect militant des initiatives, en témoigne la formulation du projet de l'association : « *Développer une culture*

³⁰² *Ibid*

³⁰³ *Ibid*

³⁰⁴ *Ibid*

³⁰⁵ <http://www.naje.asso.fr/>

populaire pour donner à tous - hommes, femmes et enfants -, les capacités d'exercer leur citoyenneté dans une démocratie républicaine. » Le choix des textes de philosophes, sociologues et hommes politiques recueillis dans la rubrique « *morceaux choisis* », va aussi dans ce sens. On y retrouve des auteurs comme Luc BOLTANSKI, Cornelius CASTORIADIS, le Sous-commandant MARCOS ou Raoul VANEIGEM et qui traitent de thèmes comme la démocratie représentative, l'ONU, les OGM, la citoyenneté en général, l'effet de serre ou les nouvelles technologies. Ensuite, j'ai relevé, sur ce support de communication de la compagnie, des personnalités publiques qu'ils appellent « *les experts qui ont collaboré avec nous* » : un certain nombre d'économistes de l'association *ATTAC* (*Association pour la Taxation des Transactions et l'Aide aux Citoyens*), des hommes politiques comme Michel ROCARD, des élus locaux, des journalistes ou des philosophes comme Miguel BENASAYAG. Cette liste de personnes fait part d'un travail de réflexion plus large que le simple engagement partisan. Ce site Internet énumère également les partenaires financiers qui sont en majorité publics mais aussi des Fondations comme la *Fondation Abbé Pierre*.

De façon plus générale, ce moyen de communication présente son action comme « *à la croisée entre individuel et collectif* »³⁰⁶. Pour se faire, son activité qui mobilise quinze professionnels, a pour but de :

« 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 du dominant.

2/Déclencher, par la mise en débat public 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, mais 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, et c'est le but, d'agir pour empêcher leur perversion. »

Les spectacles de théâtre forum sont mis en scène de plusieurs façons. Ils peuvent être préparés sur commande ; l'association travaille aussi avec des acteurs de terrain, possède des spectacles au répertoire sur des sujets ou des problématiques tels que l'égalité hommes-femmes, la citoyenneté locale ou l'économie sociale. Cette compagnie s'occupe, d'autre part, de la formation professionnelle avec des cadres de la fonction publique territoriale, des travailleurs sociaux, des personnels hospitaliers ou encore des travailleurs de l'*ANPE* (*Agence Nationale Pour l'Emploi*). Il existe aussi un atelier de création gratuit et ouvert à tous qui

³⁰⁶ *Ibid*

« *chaque année, travaille avec une cinquantaine de personnes dont la majorité est issue de quartiers populaires* » et monte un spectacle en faisant le pont entre les enseignements reçus par des experts accueillis dans la compagnie et leurs expériences personnelles. Dans l'entretien que j'ai mené avec Fabienne BRUGEL³⁰⁷, cofondatrice de la compagnie, qui vient elle aussi du travail social, elle explique que l'association répond à des appels d'offres lancées par des collectivités locales ou des associations pour mener leurs actions sur le territoire. Elle distingue pour sa part, les activités militantes de l'association qui sont rémunérées et qui représentent les trois quarts du travail de la compagnie, et celles qui ne le sont pas, comme par exemple le travail qu'ils ont mené dans des lycées pendant les émeutes avec des jeunes y participant.

³⁰⁷ Entretien avec Fabienne BRUGEL, réalisé le jeudi 15 juin 2006, dans sa voiture pendant le trajet qui l'amène de chez elle jusqu'à l'endroit où elle devait travailler

TITRE 2 : La finalité du passage par le théâtre forum

Pour comprendre ce qui a poussé les professionnels du théâtre-forum à travailler avec cet outil, j'ai mené des entretiens semi-directifs avec un membre de chacune des troupes. Les trois entretiens que j'ai effectués avec ce type de personnes m'ont amené à dégager la finalité de leur utilisation de cet outil, par la manière dont ils s'expriment sur leur travail, et sur les autres initiatives de théâtre-forum en France. Mais, j'ai pu aussi constater que cette expression n'est pas une fin en soi pour ceux-ci et qu'ils placent cette mise en scène dans une dynamique plus large, qui est celle de l'action collective sur le long terme, si on met un peu de côté la démarche originale du Conseil Général de l'Isère. Toutefois chacune de ces initiatives présente ses spécificités qu'elles tiennent à distinguer des autres utilisations du théâtre forum.

Le théâtre forum comme moyen d'expression

Dans les trois entretiens que j'ai menés avec des organisateurs de théâtre forum, le champ lexical des espaces délibératifs est revenu, notamment sur le thème du lieu d'expression qu'il constitue. Julian BOAL insiste à ce titre sur la dimension collective de cette expression : « *Le théâtre forum, c'est pas pour avoir des solutions, c'est pour avoir débat. Tu vois ? 'Fin c'est pour collectiviser les points de vue.* »³⁰⁸. Il a souvent utilisé l'expression « *réflexion collective* »³⁰⁹ ; idée qui revient également dans la *déclaration de principe* d'Ambaata TO. Dans le registre d'un outil d'expression, F. BEGUIN formule également des représentations qui vont dans ce sens : « *c'est vraiment un outil de prise de parole qui est très intéressant* »³¹⁰. Mais, c'est certainement F. BRUGEL, de la compagnie NAJE, qui est allée le plus loin sur la thématique délibérative lors de l'entretien. En effet, sans que je lui propose le sujet, elle m'a dit : « *quand on fait un théâtre forum, l'idée c'est de dire, c'est une assemblée qu'on réunit* »³¹¹. Par la suite, quand j'ai été amené à lui parler d'espaces délibératifs et de conseils de quartier, je me suis aperçu qu'elle avait un discours bien construit sur le sujet et qu'elle aussi, parle de *discours collectif* :

³⁰⁸ Entretien avec Julian BOAL, réalisé le mardi 13 juin, dans un café à dans le quartier Belleville à Paris

³⁰⁹ *Ibid*

³¹⁰ Entretien avec Fabienne BEGUIN, *op cit*

³¹¹ Entretien avec Fabienne BRUGEL, *op cit*

« Bah ! les conseils de quartiers sont pas tout le temps des espaces délibératifs, malheureusement. (...) C'est plus souvent un espace où les gens arrivent à tour de rôle avec leurs revendications, mais où on a pas beaucoup le temps, ni les moyens, ni les outils de construire un parole de... de... une parole de fond, un espace de formations pour que les gens qui soient là aient les moyens de faire quelque chose qui tienne la route. Tu vois ? On a, on a un vrai problème dans les conseils de quartier en France. Et la question c'est : qui participe ? Comment nous on les... on les ramène dans les conseils de quartiers, parce que le plupart des gens sont... Mais sur le théâtre forum, là où se fait le fond du travail, c'est pas le spectacle. Ca c'est deux heures, c'est rien. C'est tout le travail en amont avec le groupe qui est intéressant, avec les ateliers d'habitants. C'est effectivement un espace où il va falloir construire un discours collectif. Voilà. Et il va falloir qu'il cogite grave pendant le temps qu'on est avec eux, parce que le spectacle que on produit à la fin, faut qu'ce soit comme un discours qui se dit. Il faut que ce soit comme une parole collective. On travaille nos machins, et donc comment on construit un discours politique ? Travaillant sur euh... Je vis là mais c'est quoi les enjeux de ça ? Comment ça s'organise ce machin. D'essayer de penser le monde. C'est essentiellement là où tu fais un travail politique »³¹²

Cette citation montre aussi qu'elle considère que le théâtre forum apporte une dimension supérieure, plus proche de l'idéal délibératif, par rapport aux conseils de quartiers. À ce titre, même si elle a bien conscience que certains ne participent jamais, elle ne voit pas de différence de quantité entre l'expression masculine et féminine, ainsi qu'entre l'expression des personnes venant de classes populaires ou plus aisées. Mais surtout si les fortes personnalités s'expriment facilement aussi au théâtre, celles qui n'ont pas l'habitude de prendre la parole en collectivité la saisiraient au théâtre-forum : *« et y'a des gens tu vois, qui interviennent jamais. Puis c'jour-là, quand on leur a joué, ça leur parle tellement, ça leur fout tellement les boules. Ils ont pas, ni une forte personnalité, ni l'habitude de parler. »* L'idée de cette sorte de plus-value du langage théâtre sur le langage traditionnel se retrouve également chez la professionnelle du social : *« Si tu veux au théâtre tu montres, comme ça, de vifs yeux, aux gens, comment ils sont, comment ils sont dans leur rôle. Et... c'est encore pire que de mots quoi. Parce que tu as les mots, la gestuelle, l'émotion, y'a le côté théâtre ».*

En revanche, J. BOAL, qui semble avoir déjà réfléchi sur la question, voit mon hypothèse différemment :

« Y'a des thèses, y'a un bouquin qui s'appelle La décentralisation théâtrale. Et c'est le tome 3. Je crois qui s'appelle Mai 68 le tournant, un truc comme ça, et y'a un article, je sais plus comment il s'appelle, et qui est très bon sur euh... Justement sur tout c'qui était euh... Thèses de psychosociologie, 'fin de l'expression étant une libération en soi, 'fin... Et que d'un côté il y a le langage et le savoir nin nin nin. Et que de l'autre, il y a la scène, et que par rapport à la scène on est tous égaux, 'fin des conneries à la con»

J'ai pu noter chez lui l'idée que l'expression n'est pas complètement libre dans cet espace public. Il considère que certains discours n'ont pas leur place :

³¹²

Ibid

« j'suis pas relativiste non plus, 'fin on est dans une société qui est capitaliste, patriarcale etc... Et je peux me donner le droit de lui dire : « Ecoute je trouve que ce que tu fais, c'est du sexisme », 'fin bon. »

Sur ce point, les deux autres semblent se différencier. F. BRUGEL insiste sur l'importance du fait que le public ne soit pas complètement d'accord :

« Bah oui bien sûr, ils sont pas tous d'accord. Je pense que c'est pas possible d'être tous d'accord, y'a pas une voie qui est la bonne, il en faut même plusieurs, différents modes d'action qui se complètent les uns les autres. »³¹³

Néanmoins, sur la question de la liberté d'expression sur scène J. BOAL apporte une explication au discours que j'ai rapporté de lui. Celle-ci porte sur le fait que certains discours ne peuvent tout simplement pas être acceptés dans cet espace public de par la forme de l'expression. Ce serait donc un moyen de filtrer une expression qui n'est pas défendable, ou du moins qu'il considère comme telle :

« La première intervention, c'était pour un mec qui voulait juste parler. Et en fait il voulait juste dire : « C'est vrai c'que vous dites, c'est vrai qu'on n'a pas le matériel de sécurité. Moi par exemple, le premier boulot que j'ai eu en France, j'avais manipuler de l'acide, et j'avais un seul gant. » Et tout de suite après il a complété : « Quand t'as un patron qui te donne un travail, c'est comme un ami, t'as pas le droit de dire du mal, t'as pas le droit de critiquer ». Et immédiatement après, t'as un autre type du foyer qui a dit : « Non c'est pas vrai, les travailleurs on a des droits ». »³¹⁴

Cette idée peut être rapprochée de ce qu'Habermas appelle « la force du meilleur argument ». On peut faire la supposition que la scène est un stimulant pour faire émerger le meilleur argument et un moyen de mettre en lumière sa force par rapport aux autres. Il continue d'ailleurs dans ce sens :

« Donc tu auras toujours des gens qui s'ront pas d'accord, indépendamment des solutions, indépendamment des problèmes, tu auras toujours des désaccords... Bah ça de les mettre en avant, de les pousser jusqu'à leurs conséquences tout ça, et bah ça un théâtre forum peut le faire. Et pour moi effectivement ça, ça viendra jamais sur scène. »³¹⁵

Sans vouloir pour autant extrapoler les causes de ces constats, cela peut être rapproché des études de L. BLONDIAUX sur les conseils de quartier du XX^e arrondissement de Paris, où il a constaté que l'expression publique dans ce type d'espace ne pouvait s'employer aux discours d'extrême droite. C'est aussi le cas de F. BEGUIN qui affirme que : « Ca marche parce que c'est trop vrai. »³¹⁶

³¹³ Entretien avec Fabienne BRUGEL, *op cit*

³¹⁴ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

³¹⁵ *Ibid*

³¹⁶ Entretien avec BEGUIN F, *op cit*

Des démarches tournées vers l'action

Si le théâtre-forum est un espace où il est possible d'échanger, chez les trois interviewés, on retrouve l'idée que l'expression n'est pas une fin en soi. Un exemple imagé de Fabienne va dans ce sens :

« Brecht avait dit, mais hors contexte, mais ça peut être pris dans le contexte. Il avait dit : « Si les vaches communiquaient, vides seraient les abattoirs ». Je ne crois pas que si les vaches communiquaient, vides seraient les abattoirs. Si les vaches communiquaient, elles sauraient communiquer, mais elles seraient quand même dans les abattoirs, parce que, y'a des rapports de force. »³¹⁷

De même, tout comme dans *la déclaration de principes* d'Ambaata, A. BOAL insiste sur le fait qu'il ne saurait se suffire de l'expression seule :

« J'voudrais insister sur le fait que pour moi, expression c'est pas du tout un synonyme d'émancipation. C'est euh... Ça peut-être un moment réel en fait. C'est appréciable en soi que les gens puissent s'exprimer, mais que ce soit que ça le théâtre forum, c'est triste. Que le théâtre de l'opprimé se réduise à ça, parce que, encore une fois, ça peut devenir ce que le théâtre de l'opprimé a toujours lutté contre, c'est-à-dire un espace cathartique quoi. Un espace où les gens se ventilent le cœur pour replonger dans la même vie qu'ils vivaient avant. Et donc, il faut faire, il faut essayer de faire le lien entre ce qui est expression et ce qui est vraiment émancipation. »³¹⁸

Il s'agit pour les trois utilisateurs du théâtre-forum d'envisager le théâtre-forum comme tourné vers l'action. Du côté, d'A. BOAL qui cite notamment l'expression de son père *répétition de la révolution*, il faut considérer le théâtre-forum comme un moyen de réflexion collective, de préparation à l'action politique : *« Bah San Joy, (...) Dit euh... Très justement je trouve, que « quand la scène finit, notre travail commence ». Et pour moi c'est très important de penser ça »*. C'est aussi le cas de Fabienne BEGUIN qui tient à différencier sa démarche d'autres utilisations plus *« moralistes »* du théâtre-forum, en ce sens elle est tournée vers la transformation :

« Nous, vraiment notre optique, avec Mathilde, c'est vraiment d'être que dans le changement et la transformation. C'est vraiment pas d'être, comme ceux qu'on a vus l'autre fois, là, de Fontaine ; où ils montrent des choses, si tu veux, ils montrent des débats qui sont communs à tout le monde. »³¹⁹

Pour elle, le théâtre-forum est un moyen de réflexion pour préparer l'action :

« En fait la question elle est pas là, elle est pas : est-ce que je suis pour ou contre les homosexuels ou tout ça. C'est plutôt, qu'est ce qu'on peut changer pour que l'homophobie

³¹⁷ Entretien avec F. BRUGEL, *op cit*

³¹⁸ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

³¹⁹ Entretien avec F. BEGUIN, *op cit*

*baisse ? Ou... Ou... Tu vois ? Qu'est-ce qu'on pourrait imaginer ? C'est ça le théâtre forum. »*³²⁰

Le joker de NAJE va aussi dans ce sens : *« J'ai accroché au théâtre de l'opprimé parce que c'était un... parce qu'il ne s'agissait pas de faire du théâtre pour faire du théâtre, parce que y'avait un projet de transformation sociale avec. »*³²¹ Elle aussi tient à se distinguer des autres utilisations moralistes du théâtre-forum :

*« C'est qui m'dérange, c'est d'une part, lorsque les compagnies qui... qui utilisent ça pour faire uniquement du théâtre de prévention. Donc en portant des messages euh... Faut pas fumer, il faut pas boire, parce que... 'Fin tout ça, dans des discours assez moralistes, très moralisateurs. Et on s'retrouve à faire un théâtre qui n'est pas du tout un théâtre... comment je dirais ?... Libérateur. »*³²²

Pour elle, l'action qui émerge du théâtre-forum peut être en dehors *« des institutions démocratiques »*³²³ quand la situation l'exige. Elle m'a donné l'exemple d'un cas où un feu de pneus a été efficace pour obtenir des ralentisseurs dans un quartier.

Des différences entre les trois

Les troupes que j'ai choisies semblent avoir des démarches assez proches et sont, à elles seules, peu représentatives de la nébuleuse d'initiatives qui se revendiquent de cette méthode, si on en croit l'image que mes interviewés m'ont laissée de ce qu'il se fait en France. Néanmoins, il me semble important de prendre conscience des spécificités de chacune des troupes sur lesquelles je me suis arrêté. Tout d'abord, J. BOAL a une approche originale du théâtre forum. Outre le fait qu'il insiste sur la dimension collective de la réflexion et qu'il critique le volontarisme et l'individualisme de la majorité des initiatives de théâtre-forum en France, il considère que le théâtre-forum n'a pas pour vocation d'apporter de solution à l'oppression en question : *« que quelqu'un sorte en disant : « Voilà j'ai trouvé la solution contre le sexisme », ça fait dix milles ans que ça dure, je sais pas si c'est tellement ça. Y'a certaines choses qui se passent qui sont pas de l'ordre de la solution »*³²⁴. Ce qu'il appelle émancipation viendra pour lui d'un rapport de force. Il m'a dit, dans la partie de l'entretien qui a été coupé, se sentir proche du marxisme. Ce qui m'est apparu aussi original chez lui, c'est qu'il ne place pas sa démarche dans le registre de l'artistique :

³²⁰ *Ibid*

³²¹ Entretien avec F. BRUGEL, *op cit*

³²² *Ibid*

³²³ *Ibid*

³²⁴ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

« Fin pour moi le théâtre de l'opprimé c'est vraiment pas mettre l'art au service des gens. Parce que les opprimés, c'est pas du tout ça. Parce que dans l'art lui même, y'a une oppression. Y'a souvent un personne qui est illuminée, qui a le talent et qui dit aux autres : « Vous devez penser ça ». Y'a la personne qui a le charisme, qui arrive à exprimer tout ce qu'elle a dans le cœur. 'Fin tu vois quand t'écoute du Cabrel parce que t'es malheureux sentimentalement tu vois ? Putain mais j'ai jamais trouvé les mots qu'il me fallait. Tu vois ? Beaucoup de choses, 'fin le charisme, l'aura, l'enthousiasme, le don et tout ça. Ce sont des choses que tu peux à la fois appliquer et sur un artiste et sur un dictateur.

Moi : Mhmm.

Julian : C'est... 'Fin tu peux mettre les mêmes mots.

Moi : Donc le... Le théâtre-forum c'est pas d'l'art.

Julian : Bah. Vaguement. 'Fin personnellement non. 'Fin l'théâtre forum c'est... 'Fin j'préfère parler de théâtre de l'opprimé, c'est une façon de retordre l'art. Pas retordre, c'est pas l'mot, de contorsionner, 'fin de le plier afin qu'il puisse devenir émancipateur. Y'a beaucoup de personnes qui l'ont dit très bien. 'Fin comme Brecht, j'ai pas mon carnet de citations, mais en gros... J'en ai un. Mais il dit quelque chose comme : « Si vous voulez faire de la politique à travers l'art, la première chose à faire c'est de jamais se plier aux impératifs de l'art, jamais vouloir faire de l'art. »³²⁵

Ce qui est spécifique à la méthode utilisée par les services sociaux du Conseil Général de l'Isère, réside en ce qu'elle est institutionnalisée et passe dans le cadre du service public. Cette utilisation peut paraître en contradiction avec la vocation révolutionnaire, ou pour le moins transformatrice du théâtre-forum que j'ai pu évoquer à de nombreuses reprises. Mon interviewé a bien conscience de la contradiction avec sa profession :

« On représente la société par exemple, et on r'présente ceux qui ont été créé pour la société. Les services sociaux, ça a un peu été créé pour ça, au départ, ça a été créé dans les usines pour canaliser un peu les ouvriers, et pour qu'ils se sentent assez bien, pour pas se révolter. »³²⁶

Pourtant, comme je l'ai montré précédemment, elle présente elle-même son travail dans le registre de la transformation sociale. Elle dit d'ailleurs avoir prévenue sa hiérarchie du caractère fondé sur la révolte de l'outil :

« Et donc on leur a dit : « Mais attendez, d'abord est-ce que vous êtes sûres que vous voulez qu'on utilise cet outil, parce que il est fort intéressant, mais c'est aussi un... un... il peut déclencher tu vois de la rébellion. » »³²⁷

Si celle-ci leur a accordé les moyens financiers et les décharges de temps pour mettre à jour leur projet, Fabienne BEGUIN m'a exprimé que sa hiérarchie ne savait pas encore clairement si cet outil était compatible avec leur mission : *« et t'entends des fois des chefs qui nous disent*

³²⁵ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

³²⁶ Entretien avec F BAGUIN, *op cit*

³²⁷ *Ibid*

: « Est-ce que t'es sûre que c'est bien ta place d'assistante sociale ça ? »³²⁸. Si pour la femme qui les a formées, le fait d'utiliser le théâtre-forum à l'intérieur de l'institution n'était initialement pas possible elle a changé d'avis sur la question. Pour Fabienne BEGUIN c'est même un moyen supplémentaire qui s'offre au théâtre-forum :

*« Et au fur et à mesure qu'on a monté la pièce avec Mathilde, moi j'ai élaboré aussi le... le public, parce que elle, elle était technicienne de théâtre forum, mais elle, par contre quand elle arrive, du coup elle connaît pas le local, elle connaît pas les gens, elle connaît pas le... Le... Elle connaissait pas le dispositif. »*³²⁹

Dans ce cadre, la finalité de cette démarche est différente de celle d'Ambaata TO, en ce sens qu'elle adresse un message à un interlocuteur, même si ce n'est pas la seule fonction de son théâtre-forum. Elle parle d'ailleurs d'une des réussites de son travail en évoquant une avancée obtenue à l'intérieur de l'institution grâce au théâtre forum :

*« Puis y'en a, comme ma chef à moi, elle m'a dit : « la prochaine fois qu'on fait une aide financière qu'est la même que dans le théâtre... elle m'a dit, tu arrêtes de me demander des aides financières pour ce genre de choses là. Maintenant on va dire, tous les gens dans cette situation ont automatiquement ça. (rires appuyés) je ne veux plus les voir. » »*³³⁰

Le message qui est porté par le théâtre-forum dans cette démarche s'adresse à un autre type d'interlocuteurs : les élus. C'est encore un caractère qui en fait sa spécificité. Leur présence est pour la professionnelle du social nécessaire : « *Qu'est ce que tu aurais voulu qu'on fasse si en face on pouvait pas avoir les élus qui avaient besoin d'entendre la réhabilitation de l'image de c'quartier* »³³¹. Elle décrit encore une fois l'efficacité de son travail par la réponse de ceux-ci au message qui leur est adressé :

*« Les élus qui ont vu la pièce, moi y'en a un qui m'a dit : « J'imaginai pas que quand on cherchait du travail c'était comme ça ». Tu vois, par exemple, qu'on s'fait virer comme ça. Et euh... Le maire il disait : « moi j'imaginai pas que ça se passait comme ça. J'ai jamais cherché de travail, donc j'l'avais jamais vu comme ça. » »*³³²

Du côté des allocataires du RMI avec lesquels elle a travaillé, elle parle de la réussite de son travail en expliquant que certains ont repris leur carte d'électeur, mais aussi sont devenus « *moteurs dans leur centre social* »³³³. Son projet recouperait donc l'hypothèse que le théâtre forum permet de donner accès à la participation politique à ceux qui en sont exclus ; ces deux exemples de participation sont très différents et abordent les conséquences postérieures

³²⁸ Ibid

³²⁹ Ibid

³³⁰ Ibid

³³¹ Ibid

³³² Ibid

³³³ Ibid

stimulantes du théâtre forum au niveau des individus. D'autre part, elle parle d'un travail de « *diagnostic* » comme finalité du théâtre-forum. Ce terme renvoie à un travail d'analyse qui serait effectué dans un forum. À partir de ce support, elle estime que le résultat de ce travail a une fonction de sensibilisation.

F. BRUGEL a abordé également dans son entretien la question des institutions :

« L'idée c'est ça le théâtre de l'opprimé, c'est de secouer les institutions. L'idée c'est qu'on a des institutions, et des institutions mentales, mais aussi des institutions, la justice, la police... Et toutes les institutions qu'on crée, j'te parle pas des institutions mentales, leur but ultime, c'est de maintenir et de développer la démocratie. Donc si on regarde, c'est que d'mande chaque institution avec ça, y'a d'quoi dire. C'est-à-dire, comment elles sont perverses. »³³⁴

Si plus loin l'ancienne directrice du Centre du Théâtre de l'Opprimé (CTO) m'a expliqué qu'elle avait, par exemple, déjà travaillé avec la police, elle travaille, pour sa part, depuis l'extérieur de ses institutions et veut, pour sa part, recréer des institutions dans une image qui lui plait davantage. En revanche, elle se distingue plus nettement de la démarche décrite précédemment sur la question de la sensibilisation : « *c'est pas démonstratif un théâtre-forum. C'est pas pour la prise de conscience, c'est pour s'entraîner à agir* »³³⁵. Pour elle, il s'agit plus d'un entraînement à l'action par les opprimés eux-mêmes. A ce titre, il ne s'agit en son sens d'adresser un message à la hiérarchie de l'institution : « *Tu peux pas aller jouer euh... un spectacle sur les conditions de travail par exemple, euh... et ne l'jouer que devant l'encadrement.* »³³⁶

³³⁴ Entretien avec F. BRUGEL, *op cit*

³³⁵ *Ibid*

³³⁶ *Ibid*

TITRE 3 : Des méthodes différentes

Ces finalités du passage par le théâtre-forum, parfois différentes selon les groupes que j'ai étudié sous-tend des méthodologie spécifiques à chacun. Mes entretiens m'ont permis de dégager ces nuances qui découlent de projets différents. Mais, j'ai surtout cherché à mettre en évidence les ressorts méthodologiques communs aux trois interviewés. J'ai ainsi pu remarquer que chacun revendiquait utiliser la méthode d'A. BOAL. Celui-ci entendait « *donner au peuple les moyens de production théâtrale* »³³⁷ ; cette idée se retrouve dans une certaine mesure dans la méthode de chacune des trois initiatives. J'ai aussi pu dégager l'importance de l'identification du *spect-acteur* à la condition de l'opprimé, idée aussi chère à A. BOAL. D'autre part, de façons différentes chez les trois, j'ai pu dégager l'importance du rôle du joker dans un théâtre-forum qui révèle déjà un certain pouvoir qu'il détient dans la délibération.

Les opprimés jouant leur propre condition

Dans les trois méthodes qui m'ont été présentées, j'ai pu constater que les mises en scène d'un théâtre-forum partent toutes de situations qui ont vraiment été vécue. C'est de cette manière que F. BRUGEL m'a par exemple présenté son travail avec l'outil étudié : « *J'ai trouvé que par le théâtre forum on arrive à travailler avec les gens à partir de leur propre histoire et de leur vie* »³³⁸. L'assistante sociale m'a aussi présenté sa méthodologie avec ce type d'approche en m'expliquant qu'elle reprend celle de sa formatrice en demandant à ceux qui vivent l'oppression de leur parler de ce qui ne va pas. À partir de là, elle organise des exercices d'improvisation selon les méthodes d'A. BOAL, en enregistrant l'intégralité de ces histoires et de ces mises en situation. Elle leur demande par exemple « *qu'est-ce que vous rajouteriez comme argument de ce côté ?* », ou encore « *si vous aviez une baguette magique, qu'est ce que vous changeriez ?* », ce qui place d'emblée son projet dans la perspective d'une transformation. Elle constate d'ailleurs qu'ils saisissent facilement l'opportunité d'expression qui s'offre à eux :

« Et du coup ce qui est marrant c'est que nous on leur explique c'que ça va être le théâtre forum. On leur explique qu'on va monter une pièce avec eux, à partir de ce qui va pas, de c'qu'ils veulent qui change, de là où ils sont mal, de là où ils sont affaiblis, tu vois. Et à la

³³⁷ BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, p 181

³³⁸ Entretien avec F. BRUGEL

réunion de préparation, quand on explique tout ça, on a déjà presque la moitié de la pièce. Parce que tout de suite ils disent : « Ouais bah moi justement, j'voudrais bien pouvoir dire... » On enregistre dès le départ, parce que c'est incroyable c'que les gens ont à dire. »³³⁹

Quand elle parle de l'expérience où elle était à la place des opprimés et avait cette opportunité d'expression, il semble que la scène ait été un stimulant de sa critique et à de son expression :

« Alors qu'est-ce qui va pas ? Bon, bah, moi c'est vrai que je regardais un peu comme ça, j'savais pas trop. Y'en a d'autres : « bah moi y'a ça qui va pas ». Et puis après j'me suis dit, c'est vrai, pour moi aussi y'a ça qui va pas. »³⁴⁰

Selon ces propos, ce type d'expression par les habitants n'est pas celle d'individus isolés qui se retrouvent dans un espace public. Il est, à mon sens, intéressant de rapprocher cette idée de ce qu'elle appelle la « *dimension collective de la réflexion* » dans l'espace public en question. Julian BOAL accorde aussi une grande importance au fait que l'écriture de la pièce doit venir d'histoires vécues par les gens avec qui il travaille : « *Nous, la limite qu'on se pose Ambaata, c'est l'histoire, c'est « quels sont vos problèmes ? ». Ça c'est l'unique contrainte qu'on donne, c'est, racontez nous des problèmes. »³⁴¹*

En revanche, les trois n'ont pas la même approche quant à ceux qui peuvent interpréter la situation. Pour Julian BOAL les comédiens doivent être eux-mêmes les opprimés de la situation en question ; c'est une condition *sine qua non* de la réalisation d'un théâtre-forum. En effet, quand je lui ai demandé de me définir le théâtre-forum, c'est la première idée qui lui est venue, même si cette condition n'est pas suffisante :

« Techniquement, si tu veux la définition c'est ça euh... C'est une scène qui a été construite par des opprimés d'une situation spécifique, si c'est des victimes du racisme, ce s'rait sur le racisme, si c'est par des femmes battues, ce s'rait sur les femmes battues etc... »³⁴²

Le fait qu'un comédien puisse jouer une oppression dont il n'est pas victime est pour lui à mettre en parallèle avec la démocratie représentative en politique, qu'il critique :

« Donc l'idée, c'est de faire qu'il y ait pas de spécialiste de la représentation, mais qu'ce soient les gens eux même qui produisent les représentations qui leur plaisent le plus. Et ça va dans le sens de... d'être contre le monopole de la parole, du discours, que y'a certaines catégories qui ont le droit à l'expression publique, de s'exprimer publiquement. »³⁴³

³³⁹ Entretien avec F. BEGUIN, *op cit*

³⁴⁰ *Ibid*

³⁴¹ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

³⁴² *Ibid*

³⁴³ *Ibid*

C'est aussi avec l'idée que ce sont les opprimés qui doivent jouer leur propre condition que F. BEGUIN appréhende le théâtre forum : « *Si toi, tu vas jouer le mec en difficulté, t'y arriveras pas. Si tu vas jouer l'étudiant, là tu sauras de quoi tu parles, parce que là t'es dans cette situation.* »³⁴⁴ Mais sur ce point, c'est F. BRUGEL qui se distingue des deux autres. En effet, si NAJE fait aussi un travail préliminaire avec des habitants sur leur propre condition, les fait chaque année monter sur scène notamment dans le cadre de l'atelier, une partie importante de son activité consiste à faire jouer des comédiens professionnels, intermittents du spectacle, qui viennent parfois d'une formation plus traditionnelle de comédien, sur des situations d'oppression qu'ils ne vivent pas forcément. Ce qui est intéressant de noter, ce sont les rôles des oppresseurs qui peuvent chez les trois être joués par ceux qui vivent l'oppression ; cela peut même être enrichissant pour la pièce, à partir du moment où ils connaissent bien le rôle, nous explique la joker de NAJE :

« quand ils jouent les assistantes sociales, ils avaient aucun mal. Si j leur demande de jouer un ministre, si tu veux, ils connaissent pas assez, ils ont pas vécu là dedans, ils comprennent pas... bien comment ça se passe. Donc même si on passe du temps à s'expliquer, c'est un monde qu'est loin d'elles, loin d'eux. Mais si on joue un monde près d'eux, et qu'ils sont bien conscient de c'qu'y s'joue quoi. Ils peuvent jouer très très bien en forum. Y'a une dame dans une de mes cassettes, qu'avait ses enfants placés, elle même était placée, on jouait pour la tribunal de Rouen. Et il fallait jouer l'inspecteur d'aide sociale à l'enfance. personne savait le jouer. Et elle, elle dit : « Non mais attendez, mais moi j'peux l'faire l'inspecteur d'aide sociale à l'enfance, j'ai été placée, mes enfants ont été placés, j'connais bien comment il fonctionne, moi j'vais l'faire. Et elle l'a fait très bien. Très bien, parce que... elle avait beau... C'est pas parce qu'elle avait ses enfant s placés et tout l'basard, qu'elle n'était pas en capacité de bien comprendre tout c'qu'il se jouait là. » »³⁴⁵

La méthode du forum

Comme dans la méthode théorisée par A. BOAL, à la fin de la pièce, celle-ci est rejouée et les *spect-acteurs* sont invités à monter sur scène pour tenter de modifier le cours de l'action. Dans ce forum, les trois interviewés estiment que ce sont ceux qui sont dans la situation d'oppression en question les plus légitimes pour monter sur scène. Cela fait partie d'ailleurs de la deuxième partie de la définition que J. BOAL donne du théâtre-forum : « *Et qui est joué dans les meilleures conditions devant un public qui lui aussi vit ce genre de... Ce genre d'oppression.* »³⁴⁶ J'avais montré précédemment l'importance que l'assistante sociale donnait au fait que la hiérarchie et les élus soient présents. Il lui importe aussi de jouer devant ceux qui vivent l'oppression en question :

³⁴⁴ Entretien avec F. BEGUIN, *op cit*

³⁴⁵ *Ibid*

³⁴⁶ Entretien avec J. BOAL, *op cit*

« Les théâtres-forum s'adressent toujours à leurs pairs. (...) C'est-à-dire que si tu fais un théâtre forum avec des assistantes sociales sur le métier d'assistante sociales, c'est pour jouer devant un public d'assistantes sociales. »³⁴⁷

Pour la pièce qu'elle a montée avec des allocataires du RMI, elle dit avoir invité tous les allocataires du RMI du coin.

Ensuite, elle explique qu'il est possible de remplacer l'opprimé et uniquement l'opprimé : *« le principe c'est qu'en théâtre-forum tu ne remplace que l'opprimé (...) sinon c'est trop facile, s'il suffisait de changer le professionnel pour que ça s' passe mieux »³⁴⁸*. Si la joker de NAJE travaille pour sa part à la transformation des professionnels puisqu'elle intervient avec son outil dans des formations, il est possible, dans ses forums uniquement de remplacer les opprimés. D'ailleurs, elle explique que ceux qui vivent l'oppression sont les plus légitimes pour prendre la place de l'opprimé :

« Si tu veux, on peut toujours comprendre quand on est blanc, c'est que c'est qu'le racisme, de l'subir, il n'empêche qu'on est blanc et qu'on ne l'a pas subi dans notre vie. Donc clairement y'a des choses qu'on n'vit pas et on peut pas être... Comprendre. On peut être solidaire, mais on peut pas comprendre. »³⁴⁹

Elle m'a donné cet argument du manque de compréhension lorsque je l'ai interrogée sur les avis discordant de certains hommes pendant des pièces de NAJE auxquelles j'ai assisté, sur l'égalité hommes-femmes. Les hommes auraient des difficultés à se mettre dans la peau des femmes :

« Les hommes, c'est vrai que dans ces cas-là, c'est plus difficile pour eux parce que ils doivent être solidaires. S'ils sont là, c'est que ils sont solidaires, donc ils peuvent remplacer une femme pour donner une idée à une femme, il n'empêche qu'ils sont quand même des hommes. Mais bon, des fois, à voir les hommes agir avec leur avis, ils se disent : « tiens, pourquoi les femmes elles font pas ça » parce que eux ils le font bien. »³⁵⁰

Dans l'entretien que j'ai fait avec Julian BOAL, je n'ai pas pu dégager d'élément de son discours sur la fonction du forum, dans les pièces qu'il organise soit parce que je l'ai moins amené sur ce sujet, soit parce qu'il n'y est pas venu tout seul ; ou peut être que ceci faisait partie du morceau de l'entretien qui a été perdu.

³⁴⁷ Entretien avec F. BEGUIN, *op cit*,

³⁴⁸ *Ibid*

³⁴⁹ Entretien avec F. BRUGEL, *op cit*

³⁵⁰ *Ibid*

L'importance du joker

Les trois interviewés m'ont parlé différemment du rôle et de la place du joker, tant en quantité d'expression sur le thème, que par la façon de l'appréhender. À entendre Fabienne BEGUIN, le rôle du joker est central. Dans le travail d'écriture de la pièce, elle explique qu'elle travaille avec sa collègue dans le choix des passages issus des improvisations et des avis enregistrés dans le travail préliminaire. Ensuite, elle va réécrire certains textes. C'est encore elle qui va choisir de la répartition des rôles ; elle explique à ce titre que ce choix est volontairement peu représentatif puisqu'elle choisit « *les grandes gueules* »³⁵¹, même si l'expression est venue de moi. D'autre part, au moment de la délibération, elle explique que c'est au joker de faire vivre le forum en rappelant les arguments qui ont été dits et en les synthétisant. Cette fonction lui laisse donc un pouvoir important, qu'elle ne cache pas en assumant de laisser la parole plus longtemps à certains, pouvoir qu'elle légitime par son statut de professionnel : « *Moi aussi j'suis un peu professionnelle, donc c'est vrai que on sait r'pérer un peu ces gens qui... Quand j'l'ai vu arrivé, j'ai dit : « Oh c'ui là j'vais pouvoir le laisser jouer, c'est sûr que ça va être bien. »* »³⁵². À ce titre, elle est consciente des risques de dérives dues à ce statut :

*« Faut faire attention, ça peut être très dangereux car ça pourrait être vraiment très manipulateur. (...) On peut pas s'improviser comme ça joker parce que c'est dangereux pour les gens... Quelque part on les engage dans... on les engage à se mettre à nu, et en plus à dire devant d'autres, et dans une volonté, comme ça de revendication. Et du coup, c'est euh... le joker il doit être garant de tout ça. »*³⁵³

Elle dit d'ailleurs explicitement que celles qui ont reçu cette formation sont engagées par rapport à certains de ses collègues. De plus, il est clair qu'elle a un message à faire passer de par son travail avec des allocataires du RMI ; en témoigne les longs discours tenus sur la condition du RMI, avec lesquels elle insiste sur des détails frappant pour faire prendre conscience des difficultés qu'ils doivent assumer :

« Tu vois c'est des trucs qui, quand on est face aux gens, qui vont très mal, et qui vont très mal parce que c'est dur de pas avoir accès... d'avoir le RMI. Et donc du coup, on est pas bien avec les autres, de plus avoir de bagnole, de plus avoir de boulot, de plus être reconnu par tes gamins, euh... du coup de déprimer, du coup d'être un peu malade parce que en plus tu as accès qu'aux soins de base et que tu peux même pas aller t'acheter des médicaments homéopathiques, que... ni une tisane d'ailleurs, ni un placebo, ni... Parce que tout ça c'est plus remboursé parce que... Donc tu vois tu peux plus accéder à tout ça et du coup c'est vachement duraille, et que ta voiture elle est en train de vieillir, qu'elle crève et que t'as pas pu changer les pneus et que ton gamin tu lui dit « non » et que... C'est vachement dur à vivre pour les gens. Et nous en tant qu'assistantes sociales

³⁵¹ Entretien avec F. BEGUIN, *op cit*

³⁵² *Ibid*

³⁵³ *Ibid*

on leur dit : « Est-ce que vous avez bien fait tout ce qu'il fallait ? » Et qu'la personne en face elle craque un peu, « Est-ce qu'il vous faudrait pas un psychologue ? » Et y'en a une pour la pièce de théâtre forum, y'en a une qui est montée et qui a dit... Ils étaient deux allocataires du RMI, et qui lui dit : « Mais, elle t'a pas encore envoyée chez le psychologue ton assistante sociale ? Parce qu'en général, c'est comme ça hein ? Au début elle t'accorde une aide financière. Comme elle a pas les moyens de t'en accorder deux, parce que ça existe pas dans les systèmes, et que tu commences vraiment à l'énerver, parce que tu viens lui d'mander un truc où elle a pas la réponse, et du coup, comme elle sait que répondre, bah elle est très très mal, et ben du coup elle te dit qu'il faut que tu vois le psychologue, c'est la solution le psychologue, tu vois ? C'est 'fin bon, ils ont raison, dans notre société quand on n'a plus les moyens qu'ce soit à l'école, partout... A l'école les gamins ils ont un centre médico-psychologique.

Moi : Mmhmm.

F : On leur dit vous devriez aller voir l'orthophoniste. « Il suit pas en classe ? Bah allez donc voir l'orthophoniste. » On s'pose pas la question de quelle place les parents ont dans l'école. La solution c'est la psychologie. Est-ce que vous vous êtes bien pris en main individuellement ? Est-ce que vous avez bien cherché comme il faut ? Alors comme si les gens faisaient exprès de chercher pas comme il faut. Alors les gens en plus d'avoir cherché du travail, ils ont cherché du travail, en plus, forcément pas comme il faut. « Est-ce que votre CV il est vraiment bien ?

- Parce que je peux changer de photo ? Parce que... » (Rires)

Moi : « J'peux changer ma carrière ? » Euh... (Rires)

F : 'Fin c'est, c'est... C'est vrai qu'les gens, p'tit à petit, forcément ils arrivent à un mal être individuel, que toute notre société leur renvoie. Qu'ils accèdent plus à... Qu'ils accèdent pas à l'école, ils accèdent pas à la scolarité, ils accèdent pas à... Au travail, ils accèdent pas, ils accèdent pas... Ils accèdent qu'à l'économie parallèle, tu vois ? Pour tout. L'économie parallèle pour gagner des sous, l'économie parallèle pour bouffer, l'économie parallèle pour faire réparer ta bagnole, au black, pour faire réparer ta baraque, un mec au black...

Moi : Mmhmm.

F : Tu vois c'est, c'est tout comme ça, et du coup on se demande après pourquoi euh... Pourquoi les gens ils s'enferment là dedans, puis t'en as qui réussissent là dedans... »³⁵⁴

Malgré cette longue tirade qui n'est pas seule, elle soutient tout de même que « *Le joker, il travaille pas pour lui, le joker il travaille pour les gens et pour que du coup cette pièce de théâtre elle soit bien jouée en face des bonnes personnes* » ; elle rappelle à ce titre qu'elle ne fait pas ce travail seul pour éviter ce genre de dérives. Chez la joker de NAJE, j'ai retrouvé cette ambiguïté entre l'idée d'assumer de faire un travail engagé d'un côté et celle de laisser la parole à la salle :

« *On guide le public, c'est-à-dire on dirige le débat très fort. On a une manière de voir le monde, on ne s'en cache pas. Donc euh... on guide. Ceci dit, si on dirigeait les gens vers une solution, ça s'rait terrible, ça s'rait plus du théâtre forum. Donc il faut que les solutions soient multiples, il faut que les pistes soient multiples. Et on estime que les gens qui sont assez intelligents pour savoir ce qu'ils ont envi de mettre en place, les solution avec lesquelles il est d'accord, celles avec lesquelles il n'est pas.* »³⁵⁵

³⁵⁴ Ibid

³⁵⁵ Entretien avec F. BRUGEL, *op cit*

De même que sur le point du forum, mon entretien ne me permet pas de dégager ce que J. BOAL pense de la place du joker dans un théâtre forum. Cependant, dans son entretien, où l'idée de la parole collective était récurrente, il insiste sur le fait qu'il n'y a pas de spécialiste du théâtre-forum, cet outil étant de l'ordre de la propriété collective. Ce discours va dans le sens de dire que personne ne doit avoir de place privilégiée, légitimée par ses compétences techniques, dans la mise en scène d'une pièce ou pour guider le forum.

Cette partie m'a permis de montrer comment les trois organisateurs de théâtre-forum présente leur démarche. On a donc vu à la fois les similitudes entre ces trois initiatives, tant sur l'approche transformatrice que sur la méthode qui se revendique d'A. BOAL, mais aussi certaines de leurs originalités telles-que le militantisme revendicatif de l'une, l'approche institutionnelle de l'autre ou encore une méthode qui met en scène des professionnels de l'art dramatique pour la troisième. J'ai aussi pu dégager chez le joker de NAJE chez l'assistante sociale un rôle primordial accordé au joker qui interroge sur le pouvoir qui leur est conféré dans le déroulement de la délibération. Pour continuer mon analyse, je suis allé observer mon terrain, composé de deux troupes, avec un regard d'ethnologue.

Chapitre 5

Analyse de l'observation participante de délibérations par le théâtre-forum

Au cours de mon étude sur le théâtre-forum, j'ai eu l'occasion de participer à plusieurs pièces de théâtre forum, mais aussi au travail qui est fait en amont de la représentation, que Fabienne BRUGEL considère comme étant le véritable moment de la délibération. Lorsque j'ai assisté à celles-ci, je me suis efforcé de prendre un regard d'ethnologue pour observer ces espaces. J'ai décidé de porter mon regard sur plusieurs aspects de ces pièces pour interroger mes hypothèses. Tout d'abord, il m'est apparu intéressant de relever les thèmes abordés et d'analyser la manière dont ils ont été traités, avant d'étudier le moment du forum, c'est-à-dire quand les spectateurs sont amenés à donner leur avis. J'ai décidé ensuite de porter mon regard sur un week-end de travail en préparation d'une pièce. Enfin je me suis arrêté sur la place prépondérante du joker dans les exemples que j'ai observés.

Mon corpus d'observation participante se compose d'une pièce de la compagnie Ambaata TO, de cinq pièces de la compagnie NAJE et d'un week-end de travail en amont de la représentation dans l'atelier de création de cette même association. La pièce d'Ambaata TO traitait de la discrimination à l'embauche et a été jouée dans une salle des Beaux Arts à Paris. Celles de NAJE ont été jouées dans des lieux et devant des publics variés. La première a eu lieu à Cachan, devant un public en majorité populaire. Dans une autre, ils avaient été invités par la mairie d'Alfortville, à jouer dans une salle des fêtes, à l'occasion de la journée de la femme. Une pièce s'est aussi déroulée dans la mairie du XIX^e arrondissement de Paris. J'ai pu, en outre, observer le travail qu'ils ont effectué dans le cadre d'une formation de travailleurs ANPE : « *Une formation pour aider les gens dans la recherche d'emploi, contacter des entreprises dans la recherche d'emplois et mettre en relation les gens avec les employeurs dans la recherche d'emploi* »³⁵⁶. Enfin, la dernière pièce de NAJE que j'ai vue, qui est la seule qui met en scène des comédiens qui non professionnels, était le résultat final du projet *Des alternatives de vie* et a eu lieu dans une salle de théâtre à Colombes. Toutes ces pièces étaient gratuites et seule la formation ANPE n'était pas ouverte au public.

³⁵⁶ Entretien réalisé avec Marion et Julie, le jeudi 16 mars 2006, à l'Eurosite de Saint Ouen

TITRE 1 : Les thèmes abordés

Je dégagerai la manière dont les thèmes ont été abordés lors de la représentation : derrière quel regard ainsi que le message politique qui est transmis.

La discrimination à l'embauche par Ambaata TO³⁵⁷

La pièce de théâtre-forum de la compagnie Ambaata TO que j'ai observée montrait une situation de discrimination à l'embauche. Elle a été présentée comme une situation déjà vécue par plusieurs des comédiens qui la jouaient. Celle-ci mettait en scène trois amis venant passer un entretien d'embauche en réponse à une annonce d'une entreprise. C'est celui qui a la peau blanche et le nom le plus français qui sera embauché, malgré son manque d'expérience par rapport aux autres. Ils présentent donc une situation où la discrimination est objective en précisant qu'elle est classique et ne représente pas un cas isolé. D'autre part, la scène a lieu avec le secrétaire de l'entreprise, qui montre bien aux demandeurs d'emploi que leur embauche ne dépend pas de lui. Ce détail me paraît important dans l'écriture de cette scène car il montre une situation où le refus de l'embauche des candidats issus de l'immigration par le patron ne dépend pas d'une interaction qui s'est mal passée pendant l'entretien, puisque c'est le patron qui prend la décision d'en embaucher un plutôt qu'un autre. C'est donc une situation où on peut dire objectivement qu'il y a eu une discrimination.

Ensuite, cette scène présente un autre type d'oppression au moment de la signature du contrat. Le demandeur d'emploi, qui a besoin d'avoir un travail au plus vite et qui a bien peu d'espoir d'en trouver à cause de son manque d'expérience, accepte de signer un contrat dont le salaire est inférieur à celui inscrit dans l'annonce.

Enfin, à la fin de la scène, alors qu'il est clair pour les trois demandeurs d'emploi qu'il y a eu une discrimination, celui qui s'est fait embaucher refuse d'accompagner ses amis qui décident de se plaindre contre la direction de l'entreprise.

³⁵⁷ Observation participante d'une pièce sur la discrimination à l'embauche, aux Beaux Arts à Paris, mercredi 15 mars 2006

Cette pièce est donc ouvertement une critique de la discrimination à l'embauche des populations issues de l'immigration et du pouvoir absolu du patronat dans l'embauche. Je ne m'intéresserai pas à savoir si cette situation a eu lieu exactement de cette manière, ni si elle est représentative de la réalité de la recherche d'emplois. Il faut toutefois prendre conscience que, par la manière dont est présentée cette scène, on porte un regard politisé sur la situation de l'emploi. Le fait qu'elle soit jouée par des membres d'un foyer d'immigrés et que certains disent avoir vécu cette même oppression la rendait plus réelle aux yeux du public. C'est en partant de cette critique initiale que la troupe lance ensuite un débat avec la salle au moyen du théâtre forum.

Les spectacles professionnels de NAJE

Parmi les pièces de la compagnie NAJE, j'ai décidé de distinguer celles qui ont été jouées par des comédiens professionnels de celle qui est issue de l'atelier ouvert. La scène « *Qui va chercher l'enfant malade ?* »³⁵⁸ a été jouée dans tous les spectacles de la compagnie NAJE que j'ai vus. Elle propose la situation suivante :

« Un couple travaille dans la même entreprise. Le mari, qui semble être responsable informatique, est appelé par un employé car son ordinateur a un problème. La femme est mobilisée pour travailler avec une autre employée sur un projet qu'elle doit rendre l'après-midi. La directrice de l'école de leur fils appelle car il a de la fièvre et il faut aller le chercher. La femme demande alors au mari si c'est possible qu'il y aille car elle a quelque chose très important à faire cet après-midi. De plus, elle y a été la dernière fois et ils avaient déterminé qu'ils se partageraient ce genre de responsabilités. Il lui propose d'appeler sa mère, mais celle-ci est occupée cet après-midi. Le mari lui donne donc les clés de sa voiture, garée plus proche et qui roule plus vite, pour aller chercher le fils. Il lui demande aussi de lui donner des nouvelles de son fils. Le couteau sous la gorge, elle y va, prise par la rhétorique de son mari qui ne lui a laissé aucune chance : « Tu sais bien que Martin préfère être avec sa mère quand il est malade, c'est normal c'est toi qui l'a mis au monde ».

L'employé qui a demandé un service au père, le pousse à refuser d'aller chercher l'enfant, en se moquant de lui : « C'est la femme qui porte le pantalon chez vous ? Ah ! Ah !... ».

Le mari s'en prend alors à sa femme lui reprochant de « passer pour un con à cause d'elle. » »³⁵⁹

Cette scène a pour fonction de dénoncer le comportement de certains pères qui se désengagent et refusent le partage des tâches quotidiennes. Un certain nombre de causes de ces attitudes y sont présentées : l'homme croit, ou en tout cas défend, que le comportement maternel est naturel chez la femme et que l'enfant préfère la sensibilité de sa mère quand il n'est pas bien. En outre, la pression de l'entreprise y est présentée : la femme peut se

³⁵⁸ Observation participante d'une pièce de théâtre-forum, à Cachan, mardi 7 mars 2006

³⁵⁹ *Ibid*

permettre, plus facilement que son mari, de quitter le travail pour ce genre de raisons. Parallèlement, cette scène propose une situation où l'homme est plus haut placé dans la hiérarchie de l'entreprise, ce qui pose d'emblée la relation de cause à effet avec l'idée précédente. Enfin, avec cette première scène, se pose aussi la question de la pression sociale, avec le rôle du collègue, comme cause de ce comportement masculin. La présentation de cette scène, outre le fait qu'elle ouvre la porte à un débat, dénonce un comportement type et propose des explications à celui-ci.

La compagnie NAJE joue aussi une scène d'entretien d'embauche :

« Cette scène se passe lors d'un entretien d'embauche. Un DRH recherche un responsable des approvisionnements. Il y a deux candidats, un homme et une femme, mais les questions ne seront pas les mêmes.

Dans l'entretien avec l'homme la question est « il est 15h00, un fournisseur vous appelle pour vous dire qu'il y aura un retard dans l'approvisionnement, que faites vous ? »

J'appelle un autre fournisseur pour savoir ses prix, répond-il. Je rappelle le premier le menaçant de changer de fournisseur s'il ne renégocie pas les prix ».

Dans l'entretien avec la femme, la question est : « il est 15h00, votre enfant est malade, que faites-vous ? »

La femme est embarrassée devant cette la question et dit que c'est un droit de prendre un congés pour aller chercher son enfant.

La scène s'arrête là-dessus et tout le monde comprend que ce sera l'homme qui sera embauché pour le poste de responsable des approvisionnements. »³⁶⁰

Cette situation dénonce la discrimination à l'embauche entre les hommes et les femmes sur des critères illégaux, qui ont à voir, ici, avec la vie privée de la demandeuse d'emploi. Elle a aussi pour fonction de poser une cause au constat que les femmes ont plus de mal que les hommes à monter dans la hiérarchie des entreprises. La joker explique d'ailleurs, à chaque fois que j'ai vu jouer cette scène, le concept du *plafond de verre*, selon lequel les femmes auraient plus de mal à accéder à des postes à responsabilité et à monter dans l'entreprise que les hommes.

Sur la problématique des inégalités hommes-femmes, j'ai aussi pu observer des pièces sur les violences conjugales, avec d'abord une scène où cette violence n'en vient pas aux coups et s'exerce sous forme de pression sur la femme : « *Tu n'iras pas au théâtre* ». Dans une autre, scène « *J'ai envi* », la violence en vient aux coups. Le choix fait par la compagnie de traiter ces réalités sociales n'est pas anodin et témoigne de l'engagement de la compagnie sur ces sujets. Il en va de même pour la pièce en deux tableaux où, dans la première partie, la mère refuse que son fils rencontre des filles et dans la deuxième, lorsqu'une fille l'embrasse

³⁶⁰ *Ibid*

pour la première fois, il la traite de « *salope* ». Cette pièce peut être comprise comme la dénonciation d'un comportement masculin en lui donnant une amorce de cause. La scène où un homme tient un discours auquel sa copine ne trouve pas de contre-argument, où il défend que la place des femmes est au foyer, est certainement une volonté de laisser la chance au public de s'entraîner à répondre. Mais le choix de ce sujet plutôt qu'un autre est d'évidence politique.

D'autre part, dans la formation des travailleurs ANPE, la compagnie a joué d'autres scènes ciblées pour le public présent dans ce lieu. La scène « *Changer son nom sur son CV* »³⁶¹ est faite pour être un support au débat : jusqu'où faut-il s'adapter aux cadres qui sont exigés pour être embauché. Mais, il faut aussi voir la dénonciation du racisme de certains employeurs et la complaisance des agences d'intérim. C'est aussi l'occasion de s'interroger si ce comportement est tolérable dans une agence ANPE :

« Cette situation met en scène un responsable dans une agence d'intérim et un jeune qui s'appelle Mustafa, qui vient de Vaulx en Velin et cherche du travail. Le responsable, en lisant son CV commence par : « Vous êtes la personne qu'il nous faut ». Mais en parcourant le CV, il lui précise qu'il n'a aucune chance de trouver du travail s'il ne change pas son nom : « Denis, tiens c'est pas mal Denis ». Il faut aussi qu'il déclare désormais habiter non pas à Vaulx en Velin mais à Villeurbanne. Le jeune finit par accepter, mais le travailleur de l'agence refuse de lui donner le CV en mains propres pour ne pas laisser de trace.

*La scène se finit sur l'interaction entre Mustafa et sa mère, où il a du mal à assumer d'avoir accepté de rentrer dans les cadres exigés par le recruteur de l'agence. »*³⁶²

D'autre part, lors de la représentation à la mairie du XIX^e arrondissement, j'ai pu observer une pièce de théâtre forum, qui comportait un message politique engagé contre les stratégies de gestion des ressources humaines dans la grande distribution et dénonciateur des conditions de travail dans ces entreprises.

« Le joker a introduit une scène, que je n'avais pas encore vue, en disant que 80% du temps partiel était féminin. Celle-ci est plus longue que toutes celles que j'ai vues auparavant. C'est une sorte de tableau des conditions de travail dans la grande distribution. Cela commence par une réunion organisée par le Directeur des Ressources Humaines devant ses employés où il les félicite pour leur travail et leur contribution au travail de l'entreprise, et où il leur dit que chacun va être augmenté ou va passer cadre comme « juste retour ». Puis chaque employé passe un par un devant lui et il leur propose de passer à un temps partiel de 30h payé 32. Certains sont satisfaits de cette proposition car, comme l'a très bien présenté le DRH ils vont moins travailler, pour un salaire horaire supplémentaire. Certains sont plus méfiants envers cette proposition. Une d'elles demande même de ne plus travailler que 20h pour avoir du temps pour ses enfants, ce qu'elle obtient avec la grande satisfaction du DRH. Trois d'entre eux sont réticents car ils vont gagner moins et ont besoin d'un salaire de 35 h. Le DRH menace la première de se retrouver sur un autre poste, ce qu'elle accepte finalement mais ne bénéficie pas de l'augmentation promise ; elle sort de

³⁶¹ Observation participante d'une pièce de théâtre forum devant un public ANPE, lundi 13 mars 2006, à l'Eurosite de Saint Ouen

³⁶² *Ibid*

l'entretien énervée. La deuxième se voit menacée de licenciement étant donné qu'elle n'est pas arrivée au terme de la période d'essai de son CPE. (Cette allusion fait rire toute la salle, il faut préciser qu'elle a été jouée au moment où les universités commençaient à se bloquer). Elle accepte donc la proposition. La troisième démissionne ; le DRH exprime alors sa satisfaction quant à cette issue de l'interaction. Le seul homme, qui est aussi le délégué syndical, bénéficie de l'augmentation et passe à 30h, avec la garantie écrite qu'il aura des horaires fixes. Chacun change donc de contrat et le DRH montre ostensiblement au public que ceux-ci lui permet de les faire travailler dans un autre magasin et que si elles refusent, il peut les licencier.

Un autre tableau a lieu dans la même scène. Il met en scène les employés au travail. Celle qui a changé de poste, est débordée car on lui laisse un poste qui était géré, auparavant, par deux personnes. Son responsable lui met la pression pour travailler plus vite. Les caissières souffrent beaucoup de l'exigence de passer un article toutes les trois secondes et par la rationalisation et le contrôle de leur travail par leur supérieur. Les horaires sont affichés pour la semaine suivante. Seul le délégué syndical en est satisfait. Elles posent problème à toutes les femmes qui devront trouver des solutions pour aller chercher leurs enfants à l'école, ou car elles avaient prévu autre chose. Le délégué syndical refuse d'aller se plaindre, en prétextant qu'elles ont accepté leur nouveau contrat. Celles qui tente de se plaindre se voient menacées de changer de poste ou de lieu de travail, comme c'est écrit dans le contrat.

Cette scène a duré une vingtaine de minutes. Le joker propose alors au public de venir intervenir où ils pensent que l'oppression peut être brisée. »³⁶³

Ce positionnement était d'autant plus ouvert que des associations étaient invitées pour prendre la parole distribuer des tracts³⁶⁴ coécrits par *ATTAC* et *Action Conso* qui sensibilisaient et appelaient à la mobilisation contre les conditions de travail dans la grande distribution.

La pièce Des alternatives de vie

La pièce *Des alternatives de vie* fait, elle aussi, passer un message engagé. Celui-ci est transmis encore plus ouvertement par la compagnie. À travers des exemples précis d'alternatives au capitalisme qui sont expérimentées « *et qui marchent* », cette pièce fait passer un message à la fois anti-autoritaire, contre la « *consommation irresponsable* » ou encore contre les syndicats, avec en parallèle, un appel à l'action filé tout au long de la soirée, par l'évocation de nombreux exemples de foyers de résistances dans le monde comme au Chiapas ou dans les forums sociaux. Ces exemples d'alternatives de vie s'appuient sur des saynètes qui présentent à la fois ces initiatives et montrent certaines difficultés. Il s'agit notamment de la communauté *Longo Mai*, des Sociétés Coopératives Ouvrières de Production (SCOP), des Systèmes d'Echanges Locaux (SEL), des AMAP (Associations pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne), de l'autogestion dans un groupe présenté sur le cas d'une troupe

³⁶³

Observation participante à la mairie du XIX^e arrondissement de Paris

³⁶⁴

Annexes 1

de théâtre ou encore de la pédagogie Freinet à l'intérieur de l'Education Nationale. Toutes ces initiatives sont présentées sous une grille de lecture qui les valorise, même si la scène sur les SCOP se finit sur une difficulté de cette structure dont on ne sait si les membres pourront se remettre. Néanmoins, malgré toutes les difficultés présentées, le projet est montré sous un angle positif. De plus, c'est la pièce de NAJE que j'ai vue où les lumières sont les plus travaillées. En outre, il y a des passages chantés et une violoniste joue à plusieurs reprises des mélodies, notamment à des moments de la pièce où les comédiens tentent de faire passer un message de solidarité.

Le jeu par les comédiens professionnels ou non, qui ont préparé la pièce, doit permettre de lancer un débat. Celui-ci est déjà orienté, plus ou moins selon les pièces, en fonction du message que voulait transmettre le groupe organisateur. En effet, dans toutes les pièces que j'ai observées, il y avait quelque chose à exprimer, soit par le choix du thème, soit par le point de vue qu'on propose. On peut imaginer que la préparation de ce message et le travail en amont est primordial pour que le message passe.

TITRE 2 : Le forum

Dans cette partie je m'intéresserai au débat qui se lance avec le public grâce au théâtre forum. Comme dans les théories d'Augusto BOAL, les théâtres-forums que j'ai observés offre au public la possibilité de venir changer le cours de l'action.

Quel type de public est présent ?

Dans la représentation à Cachan, j'ai eu l'impression d'être avec un public populaire et d'origine variée. Ils riaient fort, parfois ostensiblement, pendant le jeu des comédiens et lançaient souvent des réactions spontanées sur ce qu'ils voyaient, ce qui est une première forme de participation à la pièce à laquelle ils assistaient. À certains moments de la soirée, le public s'est identifié ouvertement à l'opprimé, une femme a par exemple exprimé qu'elle avait vécue la même situation lors d'un entretien d'embauche. À Alfortville, les réactions du public hors de la scène étaient moins spontanées, malgré de nombreux moments de rires collectifs. Il y avait en permanence un bruit de fond de gens qui ne suivaient pas la pièce. Le public était assez hétérogène quant aux origines sociales d'après mon observation, et les classes populaires étaient moins représentées qu'à la soirée précédente. A la mairie du XIX^e arrondissement de Paris, il y avait aussi un public assez hétérogène quant aux origines sociales, en revanche, la mauvaise acoustique de la salle a vite dissuadé le public à réagir aussi spontanément que les autres soirs. La formation du personnel ANPE a eu lieu dans une petite salle avec un public ayant un niveau d'étude plus élevé car les postes qu'ils occupaient nécessitaient d'avoir un certain niveau d'études supérieures. La pièce *Des alternatives de vie*³⁶⁵ à Colombes a eu lieu dans une salle de spectacle d'une Maison de la Jeunesse et de la Culture (MJC) et l'entrée était sur réservation. Le public était formé à la fois par des gens du quartier, des proches des comédiens et une part importante d'enseignants.

La pièce sur la discrimination d'Ambaata TO a eu lieu dans une salle des Beaux Arts dans le quartier Latin. C'est sûrement la raison pour laquelle le public m'a semblé constitué essentiellement d'étudiants.

Sur la question de savoir qui monte sur scène, mon observation n'a pas pu trouver d'idéaltype ou de généralités quant au profil sociologique de ceux qui viennent s'exprimer sur

³⁶⁵ Observation participante de la pièce de théâtre-forum, *Des alternatives de vie*, Colombes, samedi 27 mai 2006

scène. Des hommes et des femmes de diverses origines sociales et nationales et de tous âges sont montés sur scène, sans distinction visible à l'observation. J'ai toutefois pu constater que les femmes étaient surreprésentées parmi ceux qui montaient sur scène. Ce fut particulièrement le cas dans les pièces sur l'égalité hommes-femmes. Dans celles-ci, quelques hommes sont montés pour jouer des personnages extérieurs et j'ai vu une seule fois un homme tenter de prendre la place d'une femme. Cela rejoint la remarque qu'avait soulevée Fabienne BRUGEL selon laquelle les hommes n'osent pas prendre la place des femmes. J'ai pu constater que lorsque cet homme a voulu prendre ce rôle, le public n'a pas été convaincu par sa proposition et certaines femmes l'ont même sifflé, ce qui rejoint encore la réflexion du joker de NAJE qui estimait que les hommes pouvaient être solidaires, mais ne comprenaient pas vraiment. La question de l'identification du public est difficile à envisager par une simple observation. Si des personnes ont dit ouvertement que quelques situations leur étaient arrivées, ce n'est pas le cas de tous ceux qui sont montés sur scène.

D'un point de vue quantitatif, la proportion du public qui monte sur scène est variable selon l'importance du public et le temps laissé au forum. Dans certains cas cette proportion représentait la moitié du public. J'ai noté aussi que les mêmes individus ne sont jamais montés plus de trois fois sur scène.

Un support au débat

Les petites pièces, une fois jouées par les comédiens initiaux, sont un support au débat. En effet, la scène de discrimination qui s'est déroulée, provoque des réactions qui lancent souvent un échange verbal entre les participants. C'était le cas particulièrement à la formation ANPE où à la fin de chaque saynète, quand le joker posait une question pour lancer un débat, ils donnaient facilement leur avis et des explications verbales à la situation en question. Le public semblait habitué à débattre au cours sa formation, qui ne comprenait pas seulement cet après-midi passée avec NAJE, ce qui m'a été confirmé par la suite dans un entretien. Ils avaient à la fois une bonne aisance pour donner leur avis, la capacité de comprendre très vite là où les autres voulaient en venir et des connaissances techniques sur les sujets abordés. De ce fait, des propositions orales étaient lancées facilement et, d'ailleurs, certaines scènes n'ont pas fait forum, mais ont simplement été des supports au débat.

Dans d'autres pièces, sans forcément que le joker pose une question, des gens ont pris la parole. Il en était de même quand elle invitait le public à venir s'exprimer sur scène. C'était

souvent spontané, il y avait des réactions d'exclamation à chaud sur la scène qui venait d'avoir lieu. Ces interventions pouvaient être pour proposer une action. J'ai remarqué que, souvent, les actions les plus « radicales », ou du moins les plus difficiles à assumer en public étaient proposées oralement mais pas sur scène. C'est le cas d'une femme qui a proposé de faire « la grève du pieu », répertoire d'action qui existe depuis l'Antiquité, si l'on en croit la pièce *Lysistrata* d'ARISTOPHANE³⁶⁶, ou encore d'un homme qui a proposé dans la pièce sur la grande distribution de NAJE « *l'action directe* »³⁶⁷. Des gens ont aussi pris la parole pour exprimer des points de vue moraux : « *Une mère ne parle pas avec ces mots-là* »³⁶⁸. Il est arrivé aussi que j'assiste à des interventions orales ayant un but explicatif ; c'est le cas d'un homme à Cachan, qui fait référence à la pression sociale qui s'exerce sur le mari : « *il passe pour un con devant ses potes* ». D'autres fois, le public tient à faire remarquer qu'il y a pire ; ce fut le cas après la scène « *j'ai envie* » pour faire remarquer qu'il n'y a pas eu de coup. Ces prises de parole verbales sont aussi l'occasion de s'appuyer sur des références culturelles qu'il est difficile d'utiliser en jeu. J'ai noté par exemple une référence au *Discours sur la servitude volontaire* de la Boétie³⁶⁹. Enfin, le langage plus traditionnel a permis aussi de donner des précisions techniques sur un sujet. Ainsi, après la scène sur les AMAP, un salarié d'une AMAP invité pour l'occasion a pris la parole pour donner des précisions « d'experts ». Après la pièce sur la grande distribution, une femme membre d'une association de consommateurs, en a profité pour faire un exposé sur les conditions de travail dans ces entreprises.

En général, le joker demandait à la personne qui avait pris la parole de venir jouer son idée, car le projet du théâtre-forum est de s'exprimer grâce au langage théâtral.

Les propositions du public sur scène

À partir de mon observation et de l'analyse des différentes propositions qui ont eu lieu sur scène, j'ai élaboré une typologie des interventions, qui me servira ensuite à essayer de dégager les avantages du théâtre sur le langage traditionnel dans un débat.

Tout d'abord, des propositions se sont faites sur l'attitude individuelle à avoir dans une situation précise. Elles se sont, par exemple, portées sur les thèmes du discours que la personne voulait tenir pour faire face. C'était le cas des discours de l'homme dans les pièces

³⁶⁶ ARISTOPHANE, *Lysistrata*, Les Belles Lettres, Paris, 1996

³⁶⁷ Observation mairie du XIXe, *op cit*

³⁶⁸ Observation participants à Alfortville, mercredi 8 mars 2006.

³⁶⁹ La Boétie, *Discours sur la servitude volontaire*, Mille et une nuit, Paris, 1997

sur l'égalité hommes-femmes où des gens ont, par exemple, tenu un discours sur la peur pour tenter de changer le cours de l'action et contrer les paroles de l'homme. Il s'agissait parfois aussi d'essayer de faire prendre conscience au mari de quelque chose ; par exemple, des ambitions de promotion de la femme. Il pouvait s'agir aussi de proposer de tenir tête au mari en assumant le conflit. Dans cette logique-là, à Alfortville, une femme a pris ses chaussures à talons et, en les levant pour menacer son mari, lui a dit : « *Moi aussi j'ai le droit ? !* »³⁷⁰. Dans tous ces cas, il s'agissait de réponses individuelles. Si elles avaient pu être proposées à l'oral, le passage par le théâtre-forum aurait permis de tester certaines réactions puisqu'en face le comédien réagissait en fonction de celles-ci. Le théâtre a permis aussi de s'entraîner à réagir, de répéter ces propositions. Cela va dans le sens d'A. BOAL sur la répétition de la révolution par le théâtre forum, même si ici il ne s'agit peut-être pas de la révolution, ou alors peut-être dans un sens microsocial. Il est intéressant de voir que dans le cadre de cet entraînement, certaines formules fortes exprimées avec des sentiments étaient testées ; comme les suivantes :

« *Est-ce que vous supporteriez que votre femme gagne plus que vous ?* »³⁷¹, « *Donne-moi envie d'avoir envie* »³⁷², « *vous nous prenez pour des esclaves* »³⁷³ ou encore « *est-ce que le maire au mariage ou l'imam à la mosquée vous dit ça ?* »³⁷⁴. Dans le même registre, j'ai relevé aussi des attaques personnelles, comme dans l'entretien avec un directeur d'agence d'intérim : « *Vous n'êtes qu'un modeste directeur d'agence d'intérim* »³⁷⁵. J'ai mis dans cette même classification les propositions de réaction pédagogique vis-à-vis du personnage qui pose problème. Ce fut le cas à de nombreuses reprises, pendant la représentation *des alternatives de vie*, où il s'agissait d'expliquer le fonctionnement d'une SCOP, des SEL ou des AMAP à des personnages qui voyaient leur intérêt avant celui du collectif. Ils rappellent leur fonctionnement interne ou la philosophie globale de la structure. De façon générale ces réponses individuelles sont des entraînements pour ne pas perdre la face dans des situations difficiles ; elles varient selon les caractères de chacun. En effet, si le public semble en général d'accord sur le fait qu'il faille tenir tête aux hommes dans les situations difficiles, les comédiens en face jouent bien leur rôle et ont un argumentaire bien préparé. Certains arrivent

³⁷⁰ *Ibid*

³⁷¹ Observation Cachan, *op cit*

³⁷² Observation Alfortville, *op cit*

³⁷³ Observation Cachan, *op cit*

³⁷⁴ *Ibid*

³⁷⁵ Observation ANPE, *op cit*

d'ailleurs sur scène, convaincus de leur idée et ressortent en disant « *je me suis fait avoir* »³⁷⁶, en assumant donc de s'être trompés.

Ensuite, j'ai pu observer un certain nombre de réponses de recours à des structures existantes. Plusieurs fois des personnes sont montées sur scène pour proposer un recours associatif. Dans d'autres cas, des gens sont montés sur scène pour proposer des recours juridiques. Plusieurs fois dans les pièces de NAJE, des interventions ont tenté de dire au Directeur des Ressources Humaines qu'il n'avait pas le droit de faire ce qu'il faisait dans un entretien d'embauche. Ce type de propositions a été testé à de nombreuses reprises par le public de la pièce d'Ambaata, mais à chaque fois celui qui avait lancé cette proposition se voyait déçu par sa tentative. Il faut préciser aussi que ceux qui sont montés sur scène pour proposer ce genre d'issue à l'oppression, ne connaissait pas le droit avec précision ni toutes les possibilités de recours. Ils n'avaient, par ailleurs, pas la possibilité de voir un avocat. Cependant, durant la formation ANPE, le public avait des connaissances techniques sur le droit du travail beaucoup plus poussées, même s'ils les ont plus proposées à oral. De plus, les pièces avaient souvent pour vocation de montrer les oppressions économiques qui rendent parfois le recours juridique plus difficile. Pour les propositions de recours à des structures externes existantes, je n'ai pas relevé, par mon observation, l'avantage que présente le théâtre sur le langage verbal.

En outre, j'ai pu relever un certain nombre de propositions de mode de pression pour trouver une issue à l'oppression. Le divorce a été proposé plusieurs fois dans les pièces sur l'égalité hommes-femmes ; celles qui l'a proposé à Alfortville, s'est d'ailleurs fait longuement applaudir. Il a pu s'agir aussi d'actions qui ont été proposées. Dans le cas de la pièce de NAJE sur la grande distribution, des gens du public sont montés sur scène pour proposer de ralentir la cadence « *pour ne pas souffrir de troubles psychologiques* »³⁷⁷, de passer par le délégué syndical, qui semblait peu enclin à se mobiliser, pour revendiquer des choses, de résister au moment de l'entretien d'embauche, de se mettre en congés maladie de longue durée ou encore d'une mobilisation collective des clients. Dans le même registre, pendant la pièce d'Ambaata, quelqu'un est monté sur scène pour proposer un boycott des produits ou encore une manifestation, pour laquelle il a fait monter la moitié du public sur scène. Dans ces cas, l'outil du théâtre a permis de tester ces propositions. On peut aussi imaginer que pour certains, cela a

³⁷⁶ Observation mairie du XIXe, *op cit*

³⁷⁷ *Ibid*

permis de donner une image à des concepts qui relèvent de la mobilisation collective. Les entretiens avec le public me permettront peut-être de répondre à cette hypothèse.

D'autre part, j'ai relevé des propositions où celui qui monte sur scène essaie refuser le conflit, non pas en restant dans la situation d'oppression initiale, mais par un facteur externe. Il a pu s'agir de proposer de prendre une baby-sitter ou d'appeler son assurance-santé dans *Qui va chercher l'enfant malade ?* ou encore de proposer un bain, un massage et un bon repas pimenté pour faire oublier la journée difficile du mari qui « a envie ». Celles-ci, mis à part qu'elles captivent le public, ne présentent pas d'avantage particulier sur le langage verbal. Le facteur externe a pu aussi passer par le jeu d'un personnage extérieur à l'oppression montrée, comme les amis de la femme opprimée qui cherchent à la conseiller ou s'interposer entre elle et son mari. Ça a été aussi le collègue du mari dans *Qui va chercher l'enfant malade ?*, même si l'on peut considérer que celui-ci est partie prenante à l'oppression, par la pression sociale qu'il exerce. À Alfortville, quelqu'un est venu jouer le chef de service, personnage d'habitude présenté du côté des oppresseurs dans les théâtres-forums que j'ai vus, mais le joker a fait comprendre que ce n'était pas le but du théâtre-forum. Il a tout de même fait passer une idée qui a été reprise dans une autre proposition : « *La priorité, c'est l'enfant* »³⁷⁸. Dans la pièce d'Ambaata, ceux qui ont cherché à sortir de l'oppression par un personnage extérieur se sont retrouvés plus opprimés qu'ils n'étaient avant la pièce. Ce fut le cas de quelqu'un qui est monté sur scène pour jouer le demandeur d'emploi qui est embauché. La personne qui a voulu jouer son rôle, a tenté de vouloir soutenir ses amis dans leurs revendications et s'est vu menacer de licenciement.

Aussi, j'ai constaté un certain nombre de propositions du public où le caractère des personnages a été complètement changé. C'est le cas de femmes qui rentrent frontalement dans le conflit avec leur mari et qui se donnent une personnalité capable de tenir tête facilement à celui-ci alors qu'on comprend que le personnage initial était réservé. A. BOAL récusait ce type de fonctionnement qui signifie que la transformation viendrait d'un changement dans la personnalité des individus. On peut toutefois imaginer que ce type de proposition est, une fois de plus, un entraînement, une répétition. Ainsi le passage par le théâtre apporterait une valeur ajoutée au débat.

En outre, j'ai remarqué que dans la formation ANPE, les propositions ont eu lieu sous forme très orale. La possibilité de s'exprimer avec tout le corps n'a pas été beaucoup exploitée par les participants. En revanche, lorsqu'ils montaient sur scène, ils gardaient la tête

³⁷⁸ Observation Alfortville, *op cit*

haute jusqu'au bout, sans perdre la face, et essayaient de pousser le débat le plus longtemps possible. En effet, tandis que les comédiens qui jouaient l'opresseur voulaient couper court au débat le plus vite possible en prenant le dessus du fait de leur position de détenteur du pouvoir, les *spect-acteurs* tentaient d'apporter leurs connaissances techniques poussées pour sortir de l'oppression.

Enfin, je voulais m'arrêter sur une personne du public qui est montée sur scène pour porter un message d'une toute autre forme. À Colombes, une femme d'origine africaine est montée sur scène pour chanter. Elle avait une voix qui porte. Son charisme a pris toute la place sur scène, si bien que les comédiens ne savaient pas comment réagir. Les paroles de sa chanson étaient un message qui vantait la philosophie de vie *Carpe Diem* et l'amour de son prochain. Mais je ne peux dégager, ni le sens exact, ni la portée de ce message sans extrapoler celui-ci. On peut toutefois imaginer que cette expression artistique avait un sens. Elle est montée de nouveau sur scène un peu plus tard dans la soirée sans faire de proposition concrète pour la situation proposée mais en exprimant tout de même un message : « *Nous, le mot contre on n'aime pas, on aime la poésie...* »³⁷⁹. Encore une fois, lorsqu'elle parlait, elle accaparait toute l'attention du public qui riait et les comédiens ne savaient trop comment réagir.

On peut donc voir les types variés de propositions que permet le langage théâtre au moment du forum. J'ai remarqué aussi que, souvent, les propositions du public repartent où la proposition précédente avait buté. De plus, les arguments lancés par oral sont souvent repris sur scène dans des propositions qui suivent. Mais les propositions que j'ai données en exemples ne remettent pas en cause l'oppression qui est proposée par la compagnie. Je vais maintenant m'intéresser aux réactions qui critiquent la présentation initiale de la situation et la manière dont elle est vue par le reste du public.

Les réactions divergentes de la situation initiale

Comme je n'ai pas trouvé de généralité quant à ces réactions, je vais en détailler quelques-unes pour comprendre le message reproché de façon qualitative.

Tout d'abord, à la représentation Cachan sans monter sur scène, un homme a osé timidement prendre la parole en assumant ouvertement ne pas avoir un avis consensuel :

³⁷⁹ Observation *Des alternatives de vie, op cit*

« J'ai peur de passer pour un machiste, mais est-ce que l'égalité existe ? Est-ce qu'on se perd pas un peu dans l'égalité ? Je pense qu'il ne faut pas oublier que nous sommes complémentaires. ³⁸⁰ » Il est écouté par le public jusqu'au bout, les gens se sont mis ensuite à discuter par petits groupes sans chercher à répondre collectivement à cette réaction au début. Puis une femme demande offensivement : « *Qui est-ce qui sacrifie sa carrière ?* »³⁸¹. Le débat avec des mots continue avec un autre homme qui cherche une voie alternative : « *Qui est-ce qui a appris à l'homme à réagir comme ça ? C'est aussi sa mère. Le changement viendra d'un processus, or ici on est dans une situation concrète.* »³⁸². Le même, dont la réflexion a lancé le débat, prend la parole pour être compréhensif avec le DRH : « *Je comprends le DRH, c'est vrai que si l'on prend l'intérêt de l'entreprise, ce n'est pas très intéressant d'avoir une femme en âge d'avoir des enfants ou avec des jeunes enfants* ». Une femme lui répond aussitôt : « *Mais, il existe des congés de paternité.* »³⁸³ Il réagit aussi à la scène « *j'ai envie* » par : « *il faut se mettre à la place de l'homme* »³⁸⁴. Il est intéressant de cet homme-là, qui est ensuite monté sur scène, a été scandalisé par le comportement du mari qui interdisait à sa femme de monter sur scène pour jouer un ami. Il s'est fait d'ailleurs applaudir longuement par le reste du public, qui n'a pas eu de rancune sur ses réflexions précédentes. Dans la même soirée, un homme a montré son désaccord quant à la scène proposée lorsque l'homme a menacé sa femme de divorce si elle allait au théâtre : « *Nous, ça c'est trop, c'est du vent* »³⁸⁵. Souvent dans les pièces que j'ai vues, des réactions orales se portaient sur le caractère caricatural des situations.

D'autre part, pendant la pièce sur les conditions de travail dans la grande distribution, une femme est montée sur scène pour jouer la cliente. À la surprise de tout le monde, elle reproche le manque de caisses ouvertes, le manque de vitesse des caissières et refuse violemment la carte de fidélité du magasin. Le public a montré son mécontentement devant cette proposition en la sifflant et elle s'est justifiée en disant qu'elle ne supporte pas perdre son temps au supermarché et qu'elle trouve que les caissières sont trop lentes. Cette proposition a été saisie aussitôt par le comédien qui jouait le DRH pour renforcer encore un peu plus l'oppression les caissières. La femme semblait d'ailleurs satisfaite que les caissières soient réprimandées. La pièce n'était pas prévue pour des propositions allant dans ce sens

³⁸⁰ Observation Cachan, *op cit*

³⁸¹ *Ibid*

³⁸² *Ibid*

³⁸³ *Ibid*

³⁸⁴ *Ibid*

³⁸⁵ *Ibid*

puisque le but du théâtre forum est de rompre une oppression, et là, cette relation inégale avait été identifiée par la pièce initiale dans un sens qui n'est pas celui que la femme a joué.

Par ailleurs, à la formation du personnel ANPE, une des personnes présentes a plusieurs fois pris la parole dans des approches bien différentes de ses collègues, qui ont choqué ceux-ci et lancé des débats houleux :

« Dans mon ANPE, on a des directives qui nous demandent de faire du chiffre. Ils veulent concurrencer les agences d'intérim. Si un employeur nous dit qu'il ne veut pas de noir, pas d'Arabes, nous on ne lui propose pas ces gens-là. C'est normal. »³⁸⁶

Cette prise de parole a provoqué un certain nombre de réaction, dont les suivantes :

« Moi j' préfère leur dire d'aller voir ailleurs »

« C'est pas une question d'offre, c'est une question de personnes. Comparer une offre à une personne. Moi, c' que j'ferai à ta place, c'est une fiche sur ton agence. On peut pas faire n'importe quoi sur notre déontologie et sur notre pratique. »

« Pour moi, dans un système égalitaire, tout travail doit être passé au crible »

« Moi, j'ai jamais entendu parler de faire du chiffre (elle a un ton énervé). Non mais qu'est-ce que j'entends ? On est un service public ! Je l'excuse presque plus d'une agence d'intérim », ce à quoi il rétorque : « C'est variable, chez moi faut faire du chiffre. »

« Pour moi, ce qui est important, c'est l'éthique professionnelle. Je m'en fout de ma prime. »³⁸⁷

L'enseignant de la formation prend alors la parole pour apporter des connaissances techniques : *« Y'a l'article 49 pour s'opposer à ça, y'a aussi la CNIL. Si y'a un problème, il faut savoir que c'est pas l'agence qui prend, c'est l'employé »³⁸⁸.*

Après la soirée à la Mairie du XIXe (ou XXe) un homme a aussi fait de vifs reproches oraux et collectif aux scènes *« où la femme avait la figure emblématique de l'opprimée »³⁸⁹* en donnant un exemple où la femme pouvait être l'opresseur, en l'occurrence quand elle est à la place du patron. Le joker a tout de suite réagi, de même que d'autres personnes du public : *« mais, de quelle classe sociale tu parles ? On ne parle pas du même milieu social. »³⁹⁰* Le débat a continué longtemps encore après entre eux.

Des réactions divergentes étaient également identifiables lors de la scène sur la méthode Frenay à l'intérieur de l'Education Nationale dans la pièce *Des alternatives de vie*. Une partie du public enseignant n'était pas d'accord avec l'idée même exprimée favorable à

³⁸⁶ Observation ANPE, *op cit*

³⁸⁷ *Ibid*

³⁸⁸ *Ibid*

³⁸⁹ Observation mairie du XIXe, *op cit*

³⁹⁰ *Ibid*

la pédagogie Frenay et critique envers la règle républicaine du mouvement. Ils l'ont fait savoir par oral, sans monter sur scène.

De même, pendant la pièce d'Ambaata, une femme opposée à pièce : « *Il y a trop de diabolisation des institutions. Ca, c'est votre avis. Ici, il vaut mieux être anar et dire que toutes les institutions sont pourries* »³⁹¹. Le militant de la CNT présent, lui a rétorqué « *Non mais, c'est pas le but, ce qu'on voulait faire c'était de réfléchir sur les leviers à saisir* »³⁹².

Les débats lancés après les pièces

Après les pièces, j'ai souvent assisté à des débats qui se sont lancés spontanément sur la pièce vue ou sur les sujets abordés. Les organisateurs avaient toujours prévu d'offrir un verre après la pièce, certainement dans ce but. Les gens avec qui j'ai pu discuter, étaient tout le temps contents de leur soirée et il était toujours facile d'entrer dans des conversations, comme si cet espace avait ouvert à l'échange, à tel point que certains n'hésitaient pas à me parler de leur vie privée : « *J'étais alcoolique* »³⁹³. Souvent, les hommes faisaient remarquer le caractère caricatural des pièces. Un homme m'a un jour expliqué, qu'il avait eu une journée difficile et donc qu'il « *n'était pas complètement dedans* »³⁹⁴. Cette remarque m'est apparue comme intéressante car elle fait état d'une limite de la démocratie délibérative : il faut que les gens aient du temps et de l'énergie à consacrer à la participation politique. Parfois, ils étaient venus là pour une autre raison, comme une exposition ou un spectacle qui avait lieu auparavant, et ne savaient pas qu'ils allaient assister à un théâtre-forum.

En outre, je me suis retrouvé à Alfortville au milieu d'une discussion de femmes. Certaines se sont mises à parler longuement de leur vécu. J'ai su au cours de l'entretien avec une assistante sociale rencontrée ce soir-là, qu'une des femmes avait vécu des violences conjugales. D'autres ont fait des réflexions tournées vers l'action : « *Il faudrait plus de solidarité entre les femmes. Il faudrait créer des groupes* ». Le débat a porté aussi sur le recours ou non à la violence en réaction : « *Il n'y a pas besoin de violence, ce qu'il faut c'est de la dissuasion* », une autre lui répond : « *Quand les mecs ils en arrivent là, il faut bien réagir* »³⁹⁵.

³⁹¹ Observation Ambaata TO, *op cit*

³⁹² *Ibid*

³⁹³ Observation Alfortville, *op cit*

³⁹⁴ *Ibid*

³⁹⁵ *Ibid*

En s'appuyant sur un argumentaire proche de celui développé tout au long de la soirée selon lequel il faut s'entraider, le joker a demandé à ceux qui rentraient en voiture sur Paris et qui avaient des places libres de le faire savoir. J'ai profité de cette initiative, ce qui m'a aussi permis de participer à une conversation sur la pièce qui venait d'avoir lieu, où certains critiquaient le manque de temps laissé pour le forum, mais le débat s'est aussi lancé sur les initiatives « d'alternatives de vie » proposées, à propos desquelles certains étaient très enthousiastes et d'autres plus critiques.

Après la formation ANPE, tous les gens avec qui j'ai discuté semblaient avoir apprécié la formation. Ce fut un support débats, d'ailleurs ceux-ci ont continué après les pièces. Néanmoins, comme me l'ont fait remarquer les deux femmes du public avec qui j'ai pu faire ces formations, tout prétexte est bon pour eux pour échanger des positions.

Ainsi, d'après mes observations, les pièces de théâtre forum auxquelles j'ai assisté, ont favorisé le débat d'une façon générale et ont lancé des discussions sur les thèmes abordés. Il a aussi été facile pour une femme, membre d'une association de consommateurs, de distribuer des tracts dénonçant la grande distribution, après une pièce qui traitait de l'attitude de ces entreprises.

TITRE 3 : La place primordiale du joker

Comme le laissent entendre les entretiens avec les organisateurs de théâtre-forum, que j'ai faits après mes observations, la place du joker est primordiale. Il doit d'abord présenter l'outil, rappeler les règles de communication et faire son possible pour que le public vienne sur scène s'exprimer. Sur ce dernier point, j'ai remarqué que le joker de NAJE insistait souvent pour que ceux qui s'expriment verbalement, viennent retranscrire leur proposition par le langage théâtre. Le rôle de celui-ci est plus généralement celui de médiateur dans le débat scénique. Mais, comme on l'a vu auparavant, ceux qui utilisent le théâtre forum le font par un engagement qui ne s'arrête pas à militer pour l'expression de tous, mais, se tournant vers la transformation, ils sont orientés vers un projet politique. De ce fait, il est intéressant d'étudier l'influence que le joker et le jeu des comédiens peut avoir sur les propositions du public.

Rôle de médiation

Le rôle du joker est d'abord celui d'un médiateur du débat. Pour le cas de NAJE, j'ai remarqué qu'elle avait une place importante par la quantité de ses interventions dans cet espace public. Dans chaque pièce de NAJE, c'est elle qui a introduit chacune des scènes proposées, en précisant à chaque fois qu'elles étaient tirées d'histoires vécues qu'on leur avait racontées. Ensuite, pour commencer à aborder les thèmes, Fabienne BRUGEL apportait souvent des données quantitatives, comme la proportion d'emploi féminin dans les temps partiels. Ces précisions préliminaires pouvaient aussi passer par une explication d'un concept sociologique, comme le « *plafond de verre* » ou un autre apport technique comme le principe républicain du Mouvement dans l'Education Nationale.

Ensuite, après la pièce, le joker de NAJE cherche à lancer le débat en posant des questions telles que les suivantes :

« *Qu'est ce qu'on peut sortir comme discours idéologique parce que c'est rond, ça tourne ?* »³⁹⁶

« *Qu'est ce qui peut empêcher cette attitude du mari ? En plus elle ne travaille pas.* »³⁹⁷

« *Elle est caricaturale cette situation ?* »³⁹⁸

³⁹⁶ Observation Cachan, *op cit*

³⁹⁷ *Ibid*

³⁹⁸ Observation Alfortville, *op cit*

« Vous croyez que ça se passe bien ? »³⁹⁹
« Le recruteur, que veut-il dire ? »⁴⁰⁰

Celles-ci peuvent être pour faire un sondage : « Est-ce que des hommes, dans cette salle, vont chercher leurs enfants quand ils sont malades ? », même si, dans ce cas, on peut imaginer qu'elle est aussi de nature à provoquer la réaction des hommes. Dans le cas de la formation des travailleurs ANPE, ces questions visent aussi à orienter le débat dans le sens de la formation : « Admettez que ça vous arrive à l'ANPE ? »

D'autre part, la médiation du joker consiste à synthétiser les propositions faites ou rappeler les idées fortes :

« Là, elle le prend là où ça fait mal, là où il a peur. »
« Donc vous venez dire aux caissières de résister. »
« Le problème minorité majorité. C'est toujours la même minorité, et ça c'est un problème. »
« Ce qu'elle explique, c'est de faire des travaux plus enrichissants que le repassage. »

En outre, après avoir retranscrit ces propositions, il arrive souvent qu'elle recadre le débat en posant des limites à celles-ci :

« le problème si on sait pas combien de temps ça va durer, c'est la question de confiance. »⁴⁰¹
« On sauve cette situation, mais on rentre dans le jeu de la discrimination. »⁴⁰²

Parfois elle demande aussi à la personne qui est montée sur scène, de donner des explications ou des précisions relatives à son intervention. C'est le cas, par exemple, lorsqu'une femme a dit que son assurance-santé pouvait s'occuper de ses enfants. J'ai remarqué qu'elle s'interrogeait parfois sur la véracité des arguments proposés mais acceptait d'être convaincue, comme durant la pièce *Des alternatives de vie*, quand une femme a tenté d'expliquer que les vitamines les plus adaptées à l'organisme en fonction des saisons, correspondent aux fruits et légumes de saison.

Dans les pièces auxquelles j'ai assisté, il est arrivé aussi que le joker fasse un travail pédagogique pour expliquer des points de législation. J'ai pu relever plusieurs occurrences de « vous savez que c'est interdit » ou encore « le pire, c'est que c'est légal ». De façon plus général, son travail de médiation comporte aussi le rôle de couper les interventions du public lorsque la situation devient à nouveau bloquée. La place primordiale que prend le joker dans

³⁹⁹ Observation ANPE, *op cit*

⁴⁰⁰ *Ibid*

⁴⁰¹ Observation *Des alternatives de vie*, *op cit*

⁴⁰² Observation ANPE, *op cit*

la médiation du débat, laisse imaginer le pouvoir potentiel qu'il a entre les mains pour influencer la réflexion collective.

Pour le cas de la compagnie Ambaata TO, le joker était quelqu'un du foyer d'immigré. Il était beaucoup moins présent sur scène, par la quantité de ses interventions, que le joker de NAJE. Il a néanmoins expliqué le fonctionnement du théâtre forum ainsi que les règles de communication qui en découlent. En outre, il était assisté par Julian BOAL et un militant de la Confédération Nationale du Travail (CNT) bénévole dans l'association. Mais ceux-ci se sont moins exprimés comme médiateur du débat que pour faire passer un message politique.

Une influence sur le public

La place prépondérante que prend le joker de NAJE lui donne la possibilité d'influencer le cours du débat. D'abord, j'ai remarqué que les expressions du visage qu'elle montre ostensiblement au public pendant les interventions, pouvaient être de nature à influencer les réactions du public. D'autres part, il est arrivé qu'elle appuie des propositions faites par les *spect-acteurs* : « *C'est des bonnes questions, parce qu'on consomme tous les jours* »⁴⁰³ ou encore qu'elle se les approprie pour faire passer un message d'action : « *Ca s'appelle un contre pouvoir* »⁴⁰⁴. Elle donne parfois son avis plus ouvertement : « *ça marche pas tout le temps* »⁴⁰⁵.

Outre des remarques postérieures à des interventions, il arrivait qu'elle propose de prendre la place d'une personne en particulier pour changer le cours de l'action ou de faire une scène ultérieure à l'action initiale, comme c'est le cas pour une scène le soir, dans *Qui va chercher l'enfant malade ?*. Parfois, plus ouvertement elle fait elle-même une proposition : « *Peut-être que la solution est de passer par les syndicats pour faire avancer les choses* »⁴⁰⁶. Cette idée est à mettre en relation avec l'image « *pessimiste* »⁴⁰⁷ des syndicats qu'elle m'a exprimée dans son entretien et qui se dégageait de la scène sur la pédagogie Freinet dans l'Éducation Nationale de la pièce *Des alternatives de vie*. Personne n'est monté finalement sur scène pour jouer cette proposition du joker de NAJE. On peut se demander dans quel but elle a lancé cette idée.

⁴⁰³ Observation *Des alternatives de vie*, *op cit*

⁴⁰⁴ Observation mairie du XIXe, *op cit*

⁴⁰⁵ *Ibid*

⁴⁰⁶ Observation Alfortville, *op cit*

⁴⁰⁷ Entretien avec Fabienne BRUGEL

Comme je l'ai dégagé des entretiens avec le joker de NAJE, les pièces de théâtre forum ont pour vocation de transmettre un message tourné vers la transformation sociale. Cette fonction repose en grande partie sur le rôle du joker. Dans la formation ANPE, elle rappelle que notre société est voulue. Cette idée est à rapprocher de la position orientée vers l'action et le volontarisme qui se dégage de son entretien. Dans cette même idée de la transmission d'un message, le joker fait passer aussi ouvertement des idées politiques. J'ai noté en particulier des références aux AMAP, commerce équitable ou encore au « *travail qu'il reste à faire en matière de ségrégation homme-femmes* »⁴⁰⁸ dans la conclusion des pièces.

On peut aussi interroger le pouvoir détenu par des comédiens à l'issue de la délibération d'une pièce de théâtre forum. Le joker admet lui-même la capacité qu'ils ont entre leurs mains, de laisser une ouverture au changement de la situation : en introduction de la pièce à la mairie du XIXe arrondissement de Paris, elle précise: « *les comédiens vont résister juste assez pour qu'on puisse changer le cour des choses* »⁴⁰⁹. Cela laisse entendre qu'ils peuvent décider lorsque l'oppression peut être brisée. On pourrait imaginer une étude du jeu des comédiens pour répondre à cette hypothèse. Je n'ai pas utilisé cette méthode lors de mon analyse. En revanche, mes entretiens avec les *spect-acteurs* me permettront peut-être de recueillir des avis sur le jeu des comédiens professionnels, pour savoir s'ils ont eu l'impression d'une manipulation.

J'ai décidé de mettre un peu à part le cas d'Ambaata TO où les organisateurs ont pris la parole plusieurs fois pour exprimer leur avis sur les limites des propositions faites par les spect-acteurs. La situation en question n'a laissé aucune chance de sortir de l'oppression par les réponses individuelles qui ont été lancées par des gens du public. Le militant de la CNT a dit ouvertement que pour lui l'action directe restait la seule solution ; il a d'ailleurs montré son acquiescement lorsque je suis monté sur scène pour taguer l'entreprise de la formule : « *Cette entreprise fait de la discrimination à l'embauche* »⁴¹⁰. Il a plusieurs fois répondu à des propositions faites sur scène en donnant son avis. Lorsque quelqu'un a proposé de se lancer dans un procès juridique, c'est lui qui est monté sur scène pour jouer le juge d'instruction. Son intervention dans ce rôle a donné une image pessimiste du système judiciaire français. Seule une femme s'est alors exprimée sur le caractère subjectif de cette façon de présenter la

⁴⁰⁸ Observation mairie du XIXe, *op cit*

⁴⁰⁹ *Ibid*

⁴¹⁰ Observation Ambaata, *op cit*

situation, mais personne n'a donné d'argument pour défendre le contraire. Soit le public partageait l'avis de cette présentation, soit il n'a pas osé s'exprimer ou soit les gens présents avaient des connaissances limitées par rapport à cet homme, sur la justice en France qui traitent les questions de discrimination à l'embauche. Mon entretien avec une étudiante présente dans le public me donnera un avis sur cette question.

Julian BOAL quant à lui s'est exprimé pour tourner le message exposé par le théâtre forum vers l'action, comme il avait pu me le dire dans son entretien : « *Le but c'est pas de vous foutre les boules, c'est de créer des rapports de force* »⁴¹¹.

Ainsi, dans les pièces des deux compagnies étudiées, j'ai pu dégager la volonté des organisateurs de ne pas se limiter à proposer un espace de débat, mais d'avoir une finalité aussi tournée vers la transmission d'un message politique de passage à l'action. Ils utilisent donc le théâtre comme moyen de communication. J'ai décidé de suivre le travail qui se fait en amont pour préparer la transmission de ce message.

⁴¹¹ Entretien avec Julian BOAL, *op cit*

TITRE 4 : La préparation en amont de la pièce

Le joker de NAJE m'avait expliqué dans l'entretien que le véritable moment de délibération, dans une pièce de théâtre, avait lieu lors du travail préliminaire :

« Mais sur le théâtre forum, là où se fait le fond du travail, c'est pas le spectacle. Ça, c'est deux heures, c'est rien. C'est tout le travail en amont avec le groupe qui est intéressant, avec les ateliers d'habitants, c'est effectivement un espace où il va falloir construire un discours collectif. »⁴¹²

J'ai eu la chance de participer à un week-end de répétition dans le cadre du travail préparatif à la représentation *Des alternatives de vie*, par le groupe des amateurs de la compagnie. Je vais m'intéresser à analyser dans quelle mesure on peut parler de construction d'un discours collectif à partir de cette préparation.

Un apport préliminaire d'expertise

Pour la pièce qui était travaillée, les idées initiales sont venues de rencontres avec des intervenants qui m'ont été présentés comme « des experts ». Les comptes rendus de ces visites sont retranscrits sur le site Internet de la compagnie. Ceux-ci ont présenté au groupe leurs expériences de recherche de mode de vie alternatif ou un savoir intellectuel dans leur domaine. Ils ont ainsi reçu Philippe MERLANT, rédacteur en chef de la revue *Transversale France Culture*, le philosophe Paul BLANQUART, Patrick VIVERET, magistrat à la cour des comptes, ou encore le philosophe et psychanalyste Miguel BENASAYAG. Ils ont reçu aussi un membre d'une AMAP et d'autres acteurs de terrain de ce qu'ils appellent « *des alternatives de vie* ». Toutes les interventions ont été prises en notes et les comptes rendus sont sur le site de la compagnie.

Le fait que ce groupe se serve comme support d'intervention extérieure dite d' « experts », n'est pas incompatible avec le projet délibératif si on s'appuie sur Habermas. En effet, cela sert de base de travail, mais ensuite c'est au groupe de s'approprier ces interventions, selon ce que m'ont expliqué les professionnels de la compagnie. Le travail secondaire dure ensuite cinq mois.

⁴¹² Entretien avec Fabienne BRUGEL, *op cit*

Un espace où tout le monde a accès à la parole

Le site Internet de la compagnie NAJE présentait cet atelier comme composé d'habitants « *issus de milieux populaires* »⁴¹³. Ce qualificatif est certainement assez juste, même si je n'ai pas porté mon étude sur le profil sociologique, de plus il est impossible de dégager un idéal type de ce public. J'ai remarqué toutefois qu'une part importante de celui-ci venait du milieu associatif. Sur l'origine géographique, certains habitaient le quartier, d'autres n'étaient pas franciliens, une femme venait par exemple d'Angers. Tous les âges, de 18 à 70 ans environ, étaient représentés. Une femme handicapée moteur participait à la pièce malgré ses difficultés à s'exprimer avec son corps et à porter sa voix. J'ai appris aussi que certaines personnes étaient dans des « *centres semi-ouverts* »⁴¹⁴. D'ailleurs tous n'étaient pas présents à la représentation finale ; ce jour-là, on m'a dit que certains étaient retournés dans les centres. En effet, ce groupe était formé à la fois d'individus qui veulent faire du théâtre-forum et de personnes recrutées dans des centres sociaux divers.

À propos de la question de leur identification à l'oppression en question, ils ne se reconnaissaient pas toujours dans les rôles proposés, étant donné que certains thèmes venaient d'intervenants extérieurs. Néanmoins, ils semblaient d'accord avec ce qu'ils exprimaient tant par leur attitude collective que par les discussions que j'ai eues parfois individuellement avec eux. D'autre part, la grande majorité se reconnaissait dans les thèmes comme la précarité de la vie, ou des oppressions comme l'angoisse de ne pas pouvoir payer ses factures à la fin du mois. Une femme qui semblait avoir déjà vécu ce statut a tenu à ce qu'on ajoute ASS lors d'une énumération.

Le week-end de répétition auquel j'ai assisté a eu lieu les 11 et 12 mars 2006 à onze semaines du spectacle final. S'ils avaient déjà reçu les intervenants et réfléchi collectivement, en revanche c'était la première fois qu'ils jouaient à partir de premiers jets du texte. Il faut donc avoir conscience que cette journée n'a pas fonctionné de la même manière que les premières. Cela me paraît néanmoins intéressant de travailler sur les moments réservés à la discussion collective. Deux créneaux étaient réservés, pendant le week-end, à des « *débriefing* » : le matin du samedi, quand tout le monde est arrivé et avant que le groupe ne se sépare, le dimanche en fin de journée. Pendant ces moments-là, tout le monde était assis en

⁴¹³ www.naje-asso.fr

⁴¹⁴ Observation participante *Des alternatives de vie, op cit*

cercle et pouvait prendre la parole pour s'exprimer librement. Ce fut l'occasion de débats sur le contenu du message à porter dans la pièce :

« Ce qui est important à savoir, c'est que le théâtre alternatif c'est pas une histoire d'amour. Les histoires d'amour n'ont rien à faire sur scène »

« Si on ne parle pas d'amour, je ne vois pas l'intérêt d'aller vers une alternative »⁴¹⁵

Ces moments étaient l'occasion pour certains de se faire écouter par un collectif, ce qui n'était pas une habitude pour tous selon ce qui m'a été exprimé par des personnes de l'atelier. J'ai remarqué que de nombreuses idées étaient très vagues et philosophiques et ne se raccrochaient pas à des propositions scéniques : *« l'idée que ces gens se font du pouvoir »⁴¹⁶*. Le débat portait parfois sur l'expression de sentiments ou d'intuition vis à vis d'autres propositions : *« J'avais les yeux fermés, j'ai essayé de m'imaginer ce que j'entendais, je n'ai rien ressenti »⁴¹⁷*. J'ai noté aussi que certains avaient des difficultés à se concentrer.

Lors du débriefing final, j'ai relevé essentiellement des remarques positives. Les remarques négatives portaient sur des mécontentements liés à la répartition des rôles. J'ai noté que celui qui avait présenté ces remarques n'était pas présent à la représentation finale. J'ai relevé aussi des propositions, quant au fonctionnement de ces ateliers, comme de réserver un temps pour des exercices de voix et de relaxation. Certains ont pris la parole pour poser des questions directement aux professionnels de la compagnie, qui leur ont répondu. Ces derniers avaient encore une fois une place importante dans la délibération.

Les professionnels dans les rôles de médiateurs et de techniciens

D'abord, les professionnels de la compagnie, comédiens ou joker, avaient une casquette de médiateur pendant les moments de délibération. C'est eux qui animent le débat en posant des questions, en distribuant la parole ou encore en recentrant le débat lors de fous rires collectifs ou lorsque les gens parlaient dans des discussions en petits groupes. Ensuite, ces individus proposaient un certains nombres de thèmes sur lesquels ils invitaient les autres à rebondir : *« Comment un projet alternatif peut anéantir la créativité ? est-ce qu'on ne se perd pas dans le collectif ? »⁴¹⁸*. Il est arrivé aussi qu'ils portent des points de vue politiques en

⁴¹⁵ Observation participante du week end de répétition au local de NAJE, les 11 et 12 mars 2006

⁴¹⁶ *Ibid*

⁴¹⁷ *Ibid*

⁴¹⁸ *Ibid*

collectif, comme l'une d'eux : « *C'est quoi ça, le client est roi !!! C'est quoi ça ? C'est le discours du libéralisme* »⁴¹⁹.

En outre, leur fonction dans le groupe consiste aussi à apporter aux autres un savoir-faire technique, lié à leur expérience supérieure dans le théâtre. En effet, ils sont professionnels et connaissent mieux la mise en scène, le jeu et tout le travail qui provient des arts dramatiques. Ainsi, c'est eux qui ont proposé le premier jet d'écriture du texte ce jour-là, en précisant bien qu'il serait modifié. Dans les moments de discussion collective, ils traduisent souvent par des propositions concrètes, des idées plus philosophiques proposées. De plus, c'est Fabienne BRUGEL qui a déterminé la première répartition des rôles, vouées aussi à être changée.

Par ailleurs, alors que le travail de jeu s'est fait tout le week-end en deux groupes, c'était à chaque fois les professionnels qui géraient les groupes. Pendant ces moments-là, la parole n'était pas ouverte de la même manière que dans le débriefing ; il s'agissait d'écouter celui ou celle qui encadrait ces moments de répétition. J'ai relevé quelques indications ou conseils qui ont été donnés : « *mets-y de la générosité* », « *joue-le ironique* »⁴²⁰. Parfois, leurs interventions étaient aussi de nature à rassurer ceux qui manquaient de confiance en eux.

De façon générale, la légitimité des professionnels dans leurs interventions était peu contestée. Ainsi, les normes de cet espace public étaient admises. Le comédien Jean-Paul n'a jamais été contesté ou contredit pendant le week-end. Il a pourtant souvent donné son avis, tant sur le point du jeu que du message. Ses paroles étaient souvent acquiescées par le groupe et reprises dans le fonctionnement de l'atelier ou le contenu de la pièce. Les autres professionnels étaient aussi assez influents dans les délibérations, notamment Fabienne, à qui semblait s'adresser la plupart des prises de parole, comme si on attendait sa réponse à chaque proposition. La plupart des contestations ont eu lieu individuellement, pendant les moments de répétition, par des gens qui acceptaient mal les conseils ou les reproches de jeu.

⁴¹⁹ *Ibid*

⁴²⁰ *Ibid*

Chapitre 6

Le regard du spect-acteur

Pour mettre en relation le théâtre-forum avec la philosophie délibérative, pour en dégager les avantages dans la recherche d'espace où puissent participer ceux qui sont d'habitude exclus de la sphère politique, ainsi que pour m'interroger sur les nouveaux rapports de pouvoir qui s'y jouent, je me suis d'abord concentré sur la manière dont les organisateurs présentaient leur démarche. Puis, j'ai été observer ces espaces publics de l'intérieur. Il faut désormais se concentrer sur le public du théâtre forum. Les gens qui viennent assister aux pièces ont-ils l'impression de participer à un débat, à une réflexion collective ? Se retrouvent-ils dans l'engagement et le militantisme des troupes étudiées ? Quelle est leur attitude et leur place quant à la possibilité de participer qui s'offre à eux, tant en amont de l'écriture de la pièce, que dans le forum ? Peut-on mettre en relation ce comportement individuel avec leur mode de participation à la politique ?

Pour répondre à ces questions, j'ai utilisé la méthode qualitative des entretiens semi-directifs avec des gens de l'atelier de NAJE, qui participent doublement à ces espaces puisqu'ils sont dans le groupe qui travaille sur la pièce *Des alternatives de vie* et assistent à des théâtres-forums du côté du public. Au cours de différentes pièces, j'ai pu aussi obtenir des entretiens avec des individus qui découvraient pour la première fois la méthode. Au total, j'ai un corpus de sept entretiens, dont un où deux personnes répondaient, ce qui est un biais, j'en ai conscience, mais il sera analysé comme tel ; il se déroule avec deux personnes du public rencontrées lors de la formation ANPE, Julie et Marion. J'ai quatre entretiens avec des amateurs de l'atelier de NAJE, dont deux étaient présents à la pièce de la mairie du XIX^e arrondissement de Paris : Juliette, Nadège, Arthur et un quatrième qui a assisté à d'autres spectacles de la compagnie : Julien. J'ai un entretien avec une assistante sociale rencontrée à l'issue de la pièce à Alfortville, pour la journée de la femme : Nicole. D'autre part, j'ai aussi fait un entretien avec une étudiante rencontrée à la fin de la pièce d'*Ambaata TO* aux Beaux Arts : Charlotte. Par respect de leur anonymat, je leur ai donné des noms qui ne sont pas les leurs.

À partir de ce corpus d'entretiens, je dégagerai les impressions sur le théâtre forum qui se dégagent de leur discours, puis je m'intéresserai à leur participation dans ces espaces publics.

TITRE 1 : Les impressions sur les théâtres-forums

Dans les entretiens semi-directifs de mon corpus de *spect-acteurs*, je me suis intéressé à la question de l'identification de ceux-ci avec la condition des opprimés présentée dans les spectacles. Je me suis aussi attaché à dégager leurs représentations quant à la méthode du théâtre forum. Ensuite, j'ai recueilli leurs commentaires sur l'engagement des troupes étudiées, puis sur les avantages du théâtre sur le langage verbal.

L'identification aux opprimés en question

Tant dans le projet d'A. BOAL que dans la démarche des organisateurs de théâtre forum, les opprimés sont les plus légitimes pour monter sur scène. De plus, lors de son entretien, F. BRUGEL m'a présenté l'atelier ouvert comme un espace d'expression pour ceux qui viennent. Il s'agit donc d'interroger l'identification des *spect-acteurs*, mais aussi du public de l'atelier qui prépare *Des alternatives de vie*, à la condition des opprimés présentée dans les pièces. Ce point du discours de mes interviewés ne faisait pas partie de ma grille d'entretien ; tous ne l'ont donc pas abordé. Néanmoins, à l'analyse, je me suis rendu compte que cette thématique revenait chez plusieurs d'entre eux et mérite qu'on s'y arrête.

Pour ce qui est du projet *Des alternatives de vie*, aucun ne m'a fait part de sa participation à un des projets dont il est question dans la pièce, comme les SEL, les SCOP ou les AMAP. Aucun non plus n'a fait référence à la troupe de théâtre autogérée, qui est aussi présentée dans le spectacle, et dont on aurait pu imaginer un rapprochement avec le fonctionnement de l'atelier. Cependant, deux d'entre eux m'ont exprimé que les sujets abordés dans cette pièce correspondent à leur recherche personnelle ; ils s'identifient donc au projet politique exprimé. Arthur m'explique qu'il est arrivé à NAJE, par attrait pour la méthode, mais que par chance il s'est complètement identifié au projet : « *Du coup, un projet sur les alternatives de vie, et ça tombait pile poil parce que je suis intéressé par les alternatives de vie et mon but c'est de trouver une alternative de vie.* »⁴²¹. Pour Nadège, c'est un petit peu différent puisqu'elle fait partie de la compagnie depuis trois ans. Toutefois, elle fait remarquer que le projet de cette année lui correspond particulièrement :

⁴²¹ Entretien réalisé avec Arthur, le mardi 14 mars 2006, dans son appartement dans le XIXe arrondissement de Paris

« Ben, je trouve ça, ça me, ça me touche énormément parce que ce sont des choses dont on... dont j'aimerais que ces alternatives soient plus ancrées dans la vie, plus reconnues, parce que déjà, moi je suis dans une association, un truc psycho où on considère que c'est une alternative, je suis soignée avec des médecines alternatives. (Rires) Mon quotidien, donc j'aime bien, je trouve cette année, ça me va à merveille »⁴²².

De plus, elle m'a expliqué dans son entretien, avoir milité à ATTAC et préparé l'organisation du Forum Social Européen à Paris en 2003 ; ces deux exemples montrent qu'elle gravite dans les milieux altermondialistes. Les critiques du Fonds Monétaire International (FMI), de la Banque Mondiale et les références à l'expérience de participation de Porto Alegre et de révolte au Chiapas, mentionnées durant la pièce, lui sont donc certainement familières. Par contre, je n'ai pas abordé la question de l'identification au projet de NAJE avec Julien et Juliette.

D'autre part, je me suis demandé si les gens du public s'identifiaient avec la condition de l'opprimé pendant les spectacles de NAJE. Pendant la formation ANPE, les deux interviewés m'ont exprimé que ces situations leur parlaient par rapport à leur métier. Julie m'a d'abord dit : *« C'était largement transférable à ce qu'on peut avoir dans notre boulot »⁴²³*, ce qui a été confirmé par Marion : *« Ah oui, c'est clair, c'était transférable »⁴²⁴*. Elle s'identifie particulièrement à la scène où il est question d'un recrutement de familles étrangères et où une employée tente de s'opposer, en vain, aux pratiques discriminatoires de ses collègues. Pour Julie, *« même si c'est un cas de figure qu'on n'a pas nous, il n'empêche que c'est un cas de figure qu'on peut être amené à traiter »⁴²⁵*. De son côté, Marion avait déjà vécu une situation similaire où elle avait tenté, sans grande efficacité, de s'y opposer : *« Ben j'ai exprimé mon désaccord, c'était pas parce que cette personne était arabe que... Non, il faut arrêter »⁴²⁶*.

Les pièces sur le thème de l'égalité hommes-femmes a suscité des relations d'identification différentes, selon les gens du public, entre eux et les femmes opprimées. Juliette m'a expliqué qu'elle était intervenue sur une scène conjugale en s'identifiant à la condition de la femme de la pièce : *« moi quand j'suis intervenue sur les femmes y'a deux ans, ben j'avais déjà quitté mon mari. Donc mon regard était avec l'expérience »⁴²⁷*. Mais, l'identification au personnage ne semble pas être une condition nécessaire à la participation au forum puisqu'elle m'a dit qu'elle aurait aimé prendre la place du collègue dans *Qui va*

⁴²² Entretien réalisé avec Nadège le mercredi 15 mars 2006, dans un café au métro Télégraphe à Paris

⁴²³ Entretien réalisé avec Julie et Marion le jeudi 16 mars, dans la cafétéria de l'Eurosite à Saint Ouen

⁴²⁴ *Ibid*

⁴²⁵ *Ibid*

⁴²⁶ *Ibid*

⁴²⁷ Entretien réalisé avec Juliette, le dimanche 12 mars, au local de répétition de NAJE

chercher l'enfant à l'école ? et propose donc de jouer le rôle d'un homme. Mais, peut-être s'identifiait-elle sous certains aspects à ce personnage ? Nicole m'a aussi expliqué qu'elle s'identifiait au rôle de l'ami, dans la scène *Tu n'iras pas au théâtre*. Elle m'a dit, d'ailleurs, bien connaître cette situation par son métier d'assistante sociale et aussi par ses relations amicales. Une femme qu'elle a ainsi aidée, et qui s'en est sortie, était présente ce soir-là et Nicole m'a expliqué que celle-ci était montée sur scène pour jouer le rôle de la copine. Elle n'a donc pas joué l'opprimée dans la condition qu'elle avait vécue peu de temps auparavant, ce qui témoigne, selon l'assistante sociale, « *d' une prise de recul sur sa propre situation* »⁴²⁸ :

« Nicole : « En fait j'ai une amie... elle a joué le rôle externe, en jouant la copine qui v'ait chercher sa copine. La façon dont elle l'a joué, ça m'a fait beaucoup sourire parce que elle sortait au monsieur ce qu'elle, elle n'avait pas sorti avant. Dans la vie passée, elle avait le rôle de l'épouse.

Moi : Elle voulait pas jouer son propre rôle,

Nicole : Non elle voulait pas, elle a pris le jeu de la copine qui venait chercher et euh... c'était assez drôle, parce que, la connaissant de l'extérieur, je voyais les 2 facettes. Et ça fait très très drôle de la voir dans l'autre rôle. Y'a un an et demi, elle a entamé une procédure de divorce et tout ça et après un an d'autonomie, j'ai vu qu'elle a pris beaucoup de recul sur sa propre situation et sur comment aborder la, le mari, et ça c'est vraiment très bien.... (...)

Moi : Et toi, i dans la vie, tu as joué la copine ?

Nicole : Oui, en l'occurrence c'est ce qu'elle m'a dit après. Elle m'a dit j'ai joué ton rôle, mais... j'ai été moins violent, j'l'ai joué moins violent qu'à ton époque mais... C'est vrai qu'c'était rigolo qu'elle me dise ça et qu'elle se projette là dedans. J'avais l'impression qu'elle sortait tout ce qu'elle n'avait pas pu sortir en son temps...»⁴²⁹

Nadège, en tant que jeune retraitée ne s'identifie pas à la question de l'égalité homme-femme : « *au niveau des jeunes couples, je sais pas, je suis plus de cet âge là. Je ne f'rai pas des pas des... C'est vrai que dans ma famille, y'a quelques jeunes qui, à un moment donné, ont voulu des choses comme ça* »⁴³⁰. Pour d'autres raisons, Marion et Julie ne s'identifient pas non plus à ces femmes. Elles m'ont toutes deux dit s'être organisées pour les situations où leurs enfants seraient malades. D'ailleurs, elles m'ont dit que leurs maris sont « *vachement présents* »⁴³¹. Elles pensent néanmoins que cette pièce est réaliste, car Marion m'a dit avoir des collègues dans cette situation et Julie a fait référence aux inégalités de salaire et à la « *permanence d'une mentalité qui dit que la femme ne travaille pas* »⁴³².

⁴²⁸ Entretien réalisé avec Nicole le lundi 13 mars, dans un café à Noisy le Grand

⁴²⁹ *Ibid*

⁴³⁰ Entretien avec Nadège, *op cit*

⁴³¹ Entretien avec Julie et Marion, *op cit*

⁴³² *Ibid*

Charlotte, pour le cas de la pièce d'Ambaata TO, ne s'identifiait pas à la condition des demandeurs d'emploi issus de l'immigration, en tant qu'étudiante d'origine française, mais par contre, elle s'est reconnue dans le projet révolutionnaire porté par la pièce. Elle ne s'est, par ailleurs, pas exprimée sur le fait qu'elle juge ou non son statut comme précaire. Je ne peux pas tirer de conclusion hâtive quant aux motifs de sa mobilisation intense dans le mouvement étudiant de Mars-Avril 2006, qui ne sont pas forcément liés à ses propres intérêts.

Parmi le public que j'ai interrogé, j'ai compté deux retraités, Nadège et Juliette, dont la dernière m'a dit être « *une précaire* »⁴³³ et avoir travaillé dans le social, la première ayant été toute sa vie dans une Maison de la Jeunesse et de la Culture. Arthur, pourtant allocataire du RMI et ayant vécu sous les ponts de Paris dans sa voiture pendant un an, ne m'a rien exprimé quant à son éventuelle identification avec le thème de la précarité évoquée dans des pièces de NAJE. Il a, d'ailleurs, insisté plusieurs fois pour me dire que ce mode de vie lui convenait. Julien non plus ne m'a rien évoqué sur le fait qu'il s'identifie à des opprimés dans les spectacles de NAJE. Ce jeune ne travaille pourtant plus et m'a dit plusieurs fois être parmi les pauvres. Nicole, quant à elle, travaille et elle ne m'a pas exprimé s'être reconnue dans un personnage opprimé le soir où elle a vu la pièce. Il faut préciser que ce soir-là, il n'y a eu que des scènes sur l'égalité hommes-femmes. Or, avec son métier, elle connaît mieux le rôle « *externe* »⁴³⁴. Elle explique d'ailleurs que pendant le forum elle a pris un regard extérieur sur le débat. Marion et Julie ne m'ont, elles non plus, rien exprimé quant à leur éventuelle identification avec des opprimés.

Commentaire sur la méthode

Parmi les gens que j'ai interviewés, tous ont dégagé une image positive de la méthode du théâtre forum. Pour Charlotte, Nicole, Marion et Julie c'était la première fois qu'elles assistaient à ce type d'initiatives. Les autres connaissaient cet outil auparavant. Arthur pour sa part assistait pour la première fois à un spectacle de la compagnie NAJE.

Pour me décrire le théâtre forum, ils ont abordé les thèmes de la participation et du débat. Ainsi Julien m'a exprimé que : « *Ca m'plaisait bien de débattre par le forum* »⁴³⁵. Il m'a exprimé aussi des remarques positives sur la libre expression que permet cet espace

⁴³³ Entretien avec Juliette, *op cit*

⁴³⁴ Entretien avec Nicole, *op cit*

⁴³⁵ Entretien réalisé avec Julien, le vendredi 17 mars, dans un café au métro Télégraphe

public : « *Le forum, c'est vraiment bien parce que ça permet vraiment de dire ce que tu veux quoi.* »⁴³⁶. Pour Nicole, le thème de la participation politique correspond à des problématiques qui la touche ; en témoignent les citations suivantes :

« *D'ailleurs, c'est mon grand problème de tous les jours de se dire que les gens puissent s'exprimer exactement ce qu'ils ressentent et leur laisser le plus possible la parole.* »⁴³⁷

« *Tous les systèmes qui font que les gens prennent la parole et prennent leur euh... leurs initiatives euh... oui. À fond.* »⁴³⁸

Or le théâtre-forum répond pour elle à cette recherche : « *super intéressant dans la mesure où on demande la participation systématique du public* »⁴³⁹. Julie aussi aborde cette thématique : « *c'est une forme qui appelle à la participation* »⁴⁴⁰.

Ensuite, parmi mes interviewés, j'ai pu relever des représentations qui se rapportent au changement et à l'action, thématique que j'avais déjà relevé chez les organisateurs de théâtre-forum. C'est le cas de Julie qui, après avoir avancé des propos élogieux sur ce théâtre, exprime : « *c'était la formation la plus adaptée à notre boulot* »⁴⁴¹. Elle évoque, aussi, la transformation individuelle vers laquelle est tourné le théâtre-forum. Elle permettrait, pour elle, de « *responsabiliser* »⁴⁴² ou encore « *de se dire votre rôle ici, c'est de faire quelque chose pour que ça change là* »⁴⁴³. Nadège s'est aussi exprimée pour inscrire le théâtre-forum dans le changement. Elle a notamment parlé de « *modifier* »⁴⁴⁴ et « *d'agir* »⁴⁴⁵. En outre, plusieurs d'entre eux ont parlé du théâtre-forum comme d'un entraînement. C'est le cas de Nadège qui parle aussi de « *thérapie* »⁴⁴⁶ et quand je lui ai demandé l'intérêt de l'outil, elle m'a dit : « *de voir nos propres difficultés à intervenir* »⁴⁴⁷. Julien répond à la même question de la façon suivante : « *L'utilité du théâtre-forum ? C'est euh... voir un peu le quotidien. Voir un peu comme tu pourrais l'améliorer* »⁴⁴⁸, et Juliette : « *Ben pour moi l'utilité du théâtre forum, c'est que tu peux agir autrement que sur un aléa privé* »⁴⁴⁹. Ces réponses sont encore

⁴³⁶ Entretien avec Julien, *op cit*

⁴³⁷ Entretien avec Nicole, *op cit*

⁴³⁸ *Ibid*

⁴³⁹ *Ibid*

⁴⁴⁰ Entretien avec Julie et Marion, *op cit*

⁴⁴¹ *Ibid*

⁴⁴² *Ibid*

⁴⁴³ *Ibid*

⁴⁴⁴ Entretien avec Nadège, *op cit*

⁴⁴⁵ *Ibid*

⁴⁴⁶ *Ibid*

⁴⁴⁷ *Ibid*

⁴⁴⁸ Entretien avec Julien, *op cit*

⁴⁴⁹ Entretien avec Juliette, *op cit*

tournées vers l'action ; mais à la différence des organisateurs ils voient le changement au niveau individuel.

D'autres remarques expliquaient la méthode comme étant utilisée pour informer. C'est le cas de Charlotte qui parle de « *bel impact* »⁴⁵⁰ pour caractériser le fait que la pièce ait été jouée par un foyer d'immigrés. Il s'agit donc pour elle d'agir sur le spectateur. Même si elle parle aussi de l'impression d'avoir participé à un débat, elle ne parle pas des possibilités d'expression offertes par l'outil. En revanche, elle aborde plus le thème des moyens pour faire passer un message à un public plus apte à l'entendre, que permet l'outil étudié : « *Bah, le principe j'le connaissais pas du tout, le fait qu'le public il rentre dans la scène, il est beaucoup plus impliqué, c'est à dire que j'ai l'impression qu'il écoute plus, seulement, il est plus attentif à c'qui s'passe* »⁴⁵¹. Pour Nadège, le théâtre forum, « *ça développe des idées* »⁴⁵² ; il s'agit aussi de « *faire réfléchir* »⁴⁵³. Il y a, selon elle, des mécanismes individuels qui se jouent après la pièce et qui résultent de la participation à cet espace délibératif.

Je me suis également arrêté sur une remarque de Julien qui m'a parlé d'une pièce de théâtre, d'une troupe qu'il ne m'a pas mentionnée, à laquelle il avait assisté où un économiste était présent pour apporter ce que j'ai interprété comme une expertise sur l'Union Européenne. L'interviewé a eu l'impression qu'il n'était pas là pour apporter des idées mais « *pour répondre de façon neutre* »⁴⁵⁴.

J'ai aussi relevé quelques limites de cet outil que m'ont présenté mes interviewés. D'abord, Nadège explique que, dans les forums, le public cherche des solutions qu'elle juge parfois « *utopique* »⁴⁵⁵ : « *Ca a le mérite de faire réfléchir, d'interroger beaucoup plus ; après, ce serait un leurre de dire qu'on sort avec des solutions possibles pour agir* »⁴⁵⁶. De même, Marion interroge les relations entre le théâtre et la réalité : « *Donc là, on peut intervenir sur euh... cette situation mais ça veut pas dire que devant la réalité... t'es pas à la rame* »⁴⁵⁷. Julien a fait une critique d'une autre nature : « *Le problème c'est que y'a pas d'esprit de contradiction dans les forums* »⁴⁵⁸. Mais, il faut prendre cette remarque avec un

⁴⁵⁰ Entretien réalisé avec Charlotte, le mercredi 14 juin, dans un café du Xe arrondissement de Paris

⁴⁵¹ *Ibid*

⁴⁵² Entretien avec Nadège, *op cit*

⁴⁵³ *Ibid*

⁴⁵⁴ Entretien avec Julien, *op cit*

⁴⁵⁵ Entretien avec Nadège, *op cit*

⁴⁵⁶ *Ibid*

⁴⁵⁷ Entretien avec Julie et Marion, *op cit*

⁴⁵⁸ Entretien avec Julien, *op cit*

certain recul, puisque le même explique un peu plus loin qu'il apprécie la possibilité de débats contradictoires au théâtre forum.

Commentaires sur l'engagement de la pièce

Au cours de mes entretiens avec des organisateurs et de mes observations, je m'étais déjà arrêté sur le militantisme des troupes étudiées. Mes entretiens avec les *spect-acteurs* permettent d'interroger la façon dont cet engagement est perçu par des membres du public.

Je me suis d'abord arrêté sur le cas de Charlotte, qui m'a exprimé son militantisme et ses engagements politiques par sa participation active au contre-sommet du G8 organisé en 2005 en Ecosse et au mouvement étudiant de Mars-Avril 2005, et par l'expression du fait qu'elle n'exclut pas l'usage de moyens d'action plus violents. La pièce qu'elle a vue et dont elle m'a parlé avec un certain recul, puisque l'entretien a eu lieu deux mois et demi après la représentation, a coïncidé avec ses opinions politiques. Son discours témoignait de l'impression qu'elle a eu d'avoir été guidée dans la production d'une réflexion collective ; c'est le cas dans de l'expression « *il voulait nous faire dire* »⁴⁵⁹. Mais, elle s'est retrouvée dans ce message, en l'occurrence que « *la révolution était la seule solution* »⁴⁶⁰. Elle a aussi remarqué le badge de la CNT porté par un des organisateurs d'Ambaata TO. Mais, cela ne semble pas la déranger ; au contraire, elle m'a parlé d'un ami à elle proche de la CNT. Il est intéressant de relever à ce titre qu'en parlant de lui, elle dit à la fois « *il a fait ma culture politique* »⁴⁶¹ et « *j'ai finalement appris par moi-même* »⁴⁶², qui montre qu'elle reconnaît ses apports dans sa formation militante, mais n'a pas eu l'impression d'être manipulée. On peut faire une analogie avec le fait qu'elle apprécie le message transmis par Ambaata et sa réflexion : « *après les gens sont d'accord ou pas* »⁴⁶³, par laquelle elle évoque le libre arbitre des gens du public face au message qui est transmis. Elle justifie, d'autre part, les désaccords de certains individus du public de la façon suivante :

*« C'est vrai qu'on était aux Beaux Arts. Le public était pas très populaire justement, du tout. Et vu qu'le public est pas concerné par ce type d'oppression... Je pense pas que y'avait beaucoup d'révolutionnaires dans la salle »*⁴⁶⁴.

⁴⁵⁹ Entretien avec Charlotte, *op cit*

⁴⁶⁰ *Ibid*

⁴⁶¹ *Ibid*

⁴⁶² *Ibid*

⁴⁶³ *Ibid*

⁴⁶⁴ *Ibid*

Pour le cas de la compagnie NAJE, j'ai relevé des réactions différentes et variées à propos de l'engagement des pièces. Arthur m'a exprimé qu'il était content de participer à un projet engagé pour certaines idées. Julien trouve les pièces « *pas assez trash par rapport à la vie* »⁴⁶⁵ car pour lui, « *le théâtre forum c'est euh... C'est des pensées anarchistes* »⁴⁶⁶. Pour lui l'engagement est inclus dans le projet du théâtre-forum, qui s'inscrit dans une démarche mobilisatrice : « *C'est pour que quand ils rentrent chez eux, ils disent : « Cette pièce-là, elle m'a donné envie de bouger quoi. »* »⁴⁶⁷. Juliette semble en adéquation avec les messages exprimés. Cependant, sur la scène de l'entretien d'embauche, elle est moins d'accord sur le constat de discrimination entre les hommes et les femmes :

*« J pense pas qu'il y ait, 'fin j pense que euh... 'fin j pense pour moi, c'est plus dur de dire qu'on n'a pas ci, qu'on n'a pas ça, mais j pense que le problème il est pas en tant que femme, non. »*⁴⁶⁸

A la différence de certains hommes présents dans les représentations sur l'égalité hommes-femmes, Nicole considère que les pièces ne sont pas caricaturales, mais bien réalistes : « *C'est pas du cliché du tout, c'est du cliché pour ceux pour qui c'est tabou et qui veulent se cacher derrière « c'est des clichés » mais en fait, c'est comme ça que ça se passe* »⁴⁶⁹.

À propos des troupes que j'ai observées, les interviewés ont été sensibles aux individus qui en faisaient partie. D'une part, certains ont apprécié le travail des jokers. C'est le cas de Nicole pour la compagnie NAJE : « *J'ai trouvé que la femme avait une manière très intéressante d'amener les gens, en interrogeant d'abord et d'aller plus loin que simplement exprimer des idées dans le vent* »⁴⁷⁰, mais aussi pour Ambaata TO par Charlotte : « *Ils amènent le débat en tout cas, la réflexion* »⁴⁷¹.

Tous les interviewés ont pris conscience que les pièces étaient engagées, tant par les thèmes, la manière de les aborder, les jokers et le jeu des comédiens, mais personne ne s'en est plaint et n'a parlé de manipulation. Nadège m'a expliqué, d'ailleurs : « *J'aime le théâtre qui me laisse quelque chose en partant* »⁴⁷². Même si certains ont pu apporter des nuances aux messages transmis, quant à leur excès de modération ou à certains constats établis, ils se retrouvent globalement tous dans ces idées. Les remarques sur la compagnie sont en général

⁴⁶⁵ Entretien avec Julien, *op cit*

⁴⁶⁶ *Ibid*

⁴⁶⁷ *Ibid*

⁴⁶⁸ Entretien avec Juliette, *op cit*

⁴⁶⁹ Entretien avec Nicole, *op cit*

⁴⁷⁰ *Ibid*

⁴⁷¹ Entretien avec Charlotte, *op cit*

⁴⁷² Entretien avec Nadège, *op cit*

assez élogieuses sur le travail effectué. Mais, quelles sont leurs impressions sur les débats et les réflexions collectives qui se sont dégagés des forums ?

Des avis sur les solutions proposées

Mes entretiens m'ont permis de recueillir des avis et des remarques de *spect-acteurs* sur les solutions proposées au cours du forum. D'abord, pour celles qui ont participé à la formation ANPE, le groupe préexistait à la pièce de théâtre forum. Elles m'ont expliqué qu'elles sont habituées à un débat perpétuel et agité, dans tous les ateliers de leur formation. Bien qu'ils aient tous la même profession, il existe à la fois des différences idéologiques entre eux, mais aussi, des expériences et des visions de leur métier qui s'opposent. Elles ne m'ont pas donné leur avis sur des solutions particulières. Mais, Marion a tout de même exprimé les limites des propositions individuelles :

« C'est à dire que les solutions qui ont été proposées, moi j'ai pas l'impression que ça changeait beaucoup de chose, c'est des p'tites parades sur le coup, mais si y'a des évolutions mentales de la personne en face, c'est du travail de longue haleine »⁴⁷³.

Elle ne précise cependant pas si elle a pris conscience de ces limites avec les réactions des comédiens ou par elle-même.

Nadège a elle l'impression que le public est assez homogène dans les pièces de théâtre forum, pour répondre à mes interrogations sur le consensus derrière la critique des inégalités hommes-femmes : *« Dans le public, on est un peu entre nous, je ne pense pas que n'importe qui vienne à ce théâtre »⁴⁷⁴*. Le forum ouvre la porte, selon elle, à plusieurs solutions, cependant celles de la grande distribution montrent une méconnaissance du sujet par le public : *« J'ai l'impression que celui de la grande distribution, c'est que les personnes qui sont allés n'avaient pas de point d'appui réel, sont pas référées, sont allés comme ça, euh... »⁴⁷⁵*. Arthur a eu des sentiments différents avec les forums de NAJE. Pour lui, les difficultés rencontrées par le public pendant ceux-ci sont liées à la situation elle-même : *« Mais là y'avait aucune issue, t'as bien vu, donc y'avait rien à faire »⁴⁷⁶*, mais aussi au jeu du comédien *« sans émotionnel très fort, personne n'arrivait à rentrer dans Jean Paul... »⁴⁷⁷*.

⁴⁷³ Entretien avec Julie et Marion, *op cit*

⁴⁷⁴ Entretien avec Nadège, *op cit*

⁴⁷⁵ *Ibid*

⁴⁷⁶ Entretien avec Julien, *op cit*

⁴⁷⁷ Entretien avec Arthur, *op cit*

Néanmoins, il a tenu à distinguer les issues laissées dans les spectacles sur l'égalité homme-femmes de celle de la grande distribution où des réponses individuelles ne sont pas adaptées.

« Dans l'spectacle pour les femmes p'têt plus d'ouverture puisque c'est des relations d'hommes à hommes ou d'hommes à femmes ou d'femmes à femmes, enfin entre êtres humains, y'a pas d'économie qui vient pervertir tout ça, c'est juste un couple, « tu m'fais chier Christine, arrête de m'emmerder tous ls soirs » machin tu vois, donc problèmes de couple, tu vois j'pense que c'est plus changeable au plan d'l'humain encore une fois. Aller taper sur la grosse multinationale, tu sais pas à qui tu t'adresses. »⁴⁷⁸

Pour le cas d'Ambaata TO, le débat du forum a confirmé Charlotte dans sa conviction que « *la seule solution, c'est de repartir par la base* »⁴⁷⁹. Elle est la seule à aborder la réflexion élaborée pendant le forum comme vraiment collective :

« Tout c'qu'on a réussi à faire c'était euh... Voilà au début on essayé d'être démocratique, on essayais de... De parler au patron, d'essayer de patron au patron, d'le convaincre que... euh... il fallait embaucher des gens de toutes nationalités, qu'il avait pas à... Donc on a essayé de façon démocratique de trouver une solution. Et puis au fur et à mesure que les gens venaient et remplaçaient les opprimés, ben, on s'est rendu compte que y'avait une seule solution c'était la révolution. (Rires) »⁴⁸⁰

Parmi ceux qui se sont exprimés sur les solutions, autres que les leurs, proposées pendant le forum, ils se sont tous montrés sceptiques vis-à-vis des réponses individuelles, à l'exception de Nadège, qui a plus fait des remarques sur la qualité des interventions. Ce constat rejoint l'approche des organisateurs de théâtre forum, qui envisagent les solutions comme collectives et dans un rapport de force. Il faut toutefois, pour Arthur et Charlotte, rapprocher ces conclusions de leur ligne politique, qu'ils m'ont exprimée durant les entretiens. Il n'est donc pas possible de mettre en évidence ce qui relève de l'influence des organisateurs. Pour continuer à analyser les impressions sur l'outil recueillies chez mes interviewés, je vais maintenant m'intéresser à la manière de présenter ce langage en tant que tel par ces *spect-acteurs*.

Des différences avec le langage verbal

Dans les entretiens que j'ai effectués, j'ai pu relever des remarques par lesquelles mes interviewés s'expriment sur la différence et les avantages du théâtre sur le langage verbal. Nicole s'est exprimée sur la question par trois types d'arguments. D'abord, elle aborde les

⁴⁷⁸ *Ibid*

⁴⁷⁹ Entretien avec Charlotte, *op cit*

⁴⁸⁰ *Ibid*

avantages du théâtre pour faire passer un message et sensibiliser : « *C'est plus percutant que des simples chiffres* »⁴⁸¹. Il faut rappeler que la pièce qu'elle a vue, était à l'occasion de la journée de la femme et elle s'exprimait ici, à propos de la scène de violence conjugale. Cette réflexion se réfère donc à des chiffres qu'elle a l'habitude d'entendre sur la question à l'occasion de cette journée. D'autre part, elle ajoute l'aspect relatif à l'identification aux personnages, qui est offert par l'usage du théâtre :

*« beaucoup plus parlant pour les gens, ça leur permet de s'identifier beaucoup plus facilement. C'est pas seulement des beaux discours sur la garde partagée... comme on s'interroge dans chaque réunion. Oui bien sûr la garde partagée, c'est difficile... Mais là c'était criant de vérité, c'était clair. »*⁴⁸²

Enfin, elle estime que ce moyen d'expression est plus accessible que le langage verbal :

« Moi : Et tu crois que les gens qui sont intervenus seraient intervenus sous forme orale ?

*Nicole : Non, je crois pas. Enfin, certains auraient pris la parole en parlant de leur expérience, mais là c'était beaucoup plus... Vérité. Beaucoup plus... Moins politiquement correct, moins entendu, moins dans la norme « moi j'aurais réagi comme ça » »*⁴⁸³.

Arthur et Charlotte considèrent tous deux que le théâtre est un bon moyen d'expression. Ils veulent tous deux d'ailleurs se lancer dans l'organisation de théâtres-forums, avec chacun un projet différent. Pour Charlotte, il s'agit de « *faire passer quelques messages* »⁴⁸⁴. Cette vision est à rapprocher des deux premiers arguments de Nicole. Arthur considère les avantages que ce langage présente sur une conférence de la manière suivante lorsque je lui ai posé la question : « *« mais t'es qui toi pour faire une conférence »*. *Et puis c'est moins prétentieux, tu vois, j'frais une conférence si j'étais un peu plus pointu ou un peu plus cultivé...* »⁴⁸⁵. Il évoque donc l'accessibilité plus large du théâtre forum pour s'exprimer. Pour Julie : « *donc à partir du moment où quelqu'un se met dans la peau du personnage, ce n'est pas forcément une trappe intellectuelle* »⁴⁸⁶. Cette remarque aborde les avantages relatifs à l'identification grâce au théâtre. D'autre part, l'expression *trappe intellectuelle* qui se réfère au langage verbal, m'est apparue intéressante de relever. Marion ajoute également un argument qui se réfère aux facultés de sensibilisation de ce langage : « *la discrimination, tu la*

⁴⁸¹ Entretien avec Nicole, *op cit*

⁴⁸² *Ibid*

⁴⁸³ *Ibid*

⁴⁸⁴ Entretien avec Charlotte, *op cit*

⁴⁸⁵ Entretien avec Arthur, *op cit*

⁴⁸⁶ Entretien avec Julie et Marion, *op cit*

joues et tu vois plus de quoi ça parle »⁴⁸⁷. Juliette aborde aussi le thème de l'accessibilité ; elle m'a parlé d'un exemple pour me montrer que tout le monde peut monter sur scène :

« Et euh... bah la gamine est montée sur scène. Et à un moment elle était émue et personne ne s'est moqué d'elle, lui a dit... tu vois. Et moi là j'me suis dit, « ouais », c'est quelque chose tu vois, pour quelqu'un qui ne prend pas la parole, ça peut être un leitmotiv pour faire autre chose »⁴⁸⁸.

Tous les interviewés qui se sont exprimés sur le langage théâtre ont apporté des éléments bénéfiques de celui-ci sur le langage verbal, pour l'expression d'un plus grand nombre et notamment de ceux qui en sont exclus. Toutefois, il faut rappeler que la plupart de ceux qui se sont exprimés sur ce thème, ont l'habitude de s'exprimer à l'oral. C'est le cas de Nicole, Julie, Arthur et Juliette. Ils ne s'expriment, donc, pas en leur nom, quand ils abordent les facilités d'expressions offertes par le théâtre forum. En revanche, Charlotte dit qu'elle ne prend pas la parole dans les nombreuses AG auxquelles elle participe et donc sa parole a tendance à avoir plus de poids dans ce sens. Il en va de même pour Marion qui a répété plusieurs fois qu'elle est timide et a du mal à prendre la parole en groupe. Il faut également constater que ce langage laisse l'impression chez Juliette, que certains le maîtrisent mieux que d'autres. Elle fait ainsi remarquer qu'il est difficile de monter sur scène lorsqu'un des comédiens professionnels est présent : *« même si c'est pour faire jouer les gens, y'a Jean Paul qu'est là pour te fracasser »⁴⁸⁹*. Elle n'aborde cependant pas le registre du pouvoir pour qualifier cette maîtrise. Mais, cette maîtrise est-elle un obstacle à la participation de certains au théâtre-forum ou, au contraire ce langage est-il plus accessible comme le laisse entendre d'autres ? Il est maintenant intéressant d'étudier la participation de chacun de mes interviewés, en relation avec leur participation politique et leur capacité d'expression dans la sphère publique, notamment délibérative.

⁴⁸⁷ *Ibid*

⁴⁸⁸ Entretien avec Juliette, *op cit*

⁴⁸⁹ Entretien avec Juliette, *op cit*

TITRE 2 : La participation au théâtre-forum des interviewés

Les entretiens que j'ai menés m'ont permis de recueillir des impressions *de spect-acteurs* de théâtre-forum, à propos de leur identification à la condition des opprimés, la méthode et l'engagement des pièces auxquelles ils ont assisté. L'image qui se dégage de cet outil chez mes interviewés est globalement élogieuse. Cependant, le projet du théâtre-forum ne s'arrête pas à celui d'obtenir un retour positif des pièces mises en scène, mais se tourne vers la participation, au cours de l'action, des opprimés : « *donner au peuple les moyens de production théâtrale* »⁴⁹⁰. Je n'ai pas admis de critère objectif quant à la définition d'un opprimé. De plus, ma grille d'entretien ne comportait pas de mention qui interrogeait les interviewés sur le fait qu'il se place ou non parmi les opprimés. Néanmoins, certains ont abordé d'eux-mêmes le sujet et j'ai pu constater une certaine identification aux oppressions abordées dans les pièces. De plus, je me suis intéressé au théâtre-forum comme un espace délibératif ; il s'agit donc d'étudier à la fois la participation de ceux-ci dans cette sphère publique, mais aussi de considérer chacun de ces participants, qu'ils m'aient exprimé ou non leur identification au statut des opprimés. Quelle relation entre la participation de mes interviewés aux théâtres forum et leur expression politique puis-je tirer de mes entretiens ?

Je décrirai d'abord les remarques des participants à l'atelier quant à leur participation au théâtre-forum. Ensuite, j'étudierai les raisons de la participation ou non *des spect-acteurs* interrogés, ainsi que leurs impressions sur le résultat de leurs éventuelles interventions. Enfin, j'essaierai de mettre en relation ce point avec la participation de chacun à la politique et en particulier à des espaces délibératifs.

La participation à l'atelier amateur

Dans mon entretien avec F. BRUGEL et dans mes observations participantes, je m'étais déjà rendu compte que l'activité inspirée du projet de donner au peuple les moyens de production théâtrale se retrouve dans le travail en amont de la représentation des pièces. Le joker de NAJE m'a même dit que c'est le travail dans cet atelier de création, qui constitue le

⁴⁹⁰ BOAL, A, *Théâtre de l'opprimé*, p181

véritable espace délibératif. Pour mettre en évidence les représentations de mes interviewés sur cette assertion, je vais prendre un par un ceux qui font partie de cet atelier.

D'abord, Arthur m'a exprimé de nombreuses critiques à l'égard de la société de consommation et de l'état du monde en général. Il finit sa tirade par : « *Et toi petit homme qu'est ce que tu fais à ton échelle petit homme ?* »⁴⁹¹. Une de ses grandes questions consiste, comme il me l'a exprimé, à se demander comment agir. Il est, d'ailleurs, proche de milieux militants sur Paris, notamment parmi le monde des squats. Il m'a parlé aussi de ses amis qui font « *des actions plus directes* »⁴⁹² comme « *forcer le cordon du festival de Cannes* »⁴⁹³ ou « *couper du maïs* »⁴⁹⁴. Mais il lui semble que ce type d'actions fait, malgré l'intention, de la pub pour ce contre quoi ils agissent, et il cherche un moyen plus efficace. Il a découvert le théâtre forum récemment, après avoir expérimenté un certain nombre d'expériences militantes et professionnelles et le militantisme de NAJE semble lui correspondre :

« Donc, comment j'peux faire pour faire avancer un peu la p'tite boule bleue et donner un peu d'plaisir au gens, sans faire dans l'social ? Et puis là j'suis tombé justement sur l'théâtre forum, j'me suis dit là banco, ça peut être bien, mais à adapter à des entreprises, ou à des collectivités locales ou à n'importe quoi, mais pas euh... j'ai pas envi d'aller bosser avec des jeunes délinquants à Saint Denis par exemple. Donc j'essaie, des mecs qu'ont des problèmes avec leur chef dans des usines, tu vois mais pas... Donc c'qui m'a plu dans NAJE, ben c'est déjà : « nous n'abandonnerons jamais l'espoir »⁴⁹⁵.

Il explique plus loin admirer le travail des professionnels de la compagnie : « *le truc qui m'a le plus troué, c'est cette espèce d'humanité, cette espèce... qu'ils ont un contact tu vois avec des, des, des zonards...* »⁴⁹⁶. Il parle ensuite particulièrement du joker : « *Tu vois la couille qu'elle y met, ce p'tit bout d'bonne femme comme ça* »⁴⁹⁷, ainsi que d'un comédien. Cela confirme l'observation que j'avais faite selon laquelle il avait une influence par ses prises de parole dans l'issue des débats :

« Et puis Jean-Paul, moi j'l'ai découvert un peu plus à la mairie du XIXe, il est très très très très fort, intelligent, sensible, 'fin c'est l'mec, moi j'l'ai vu dans... quand les intervenants venaient nous... nous... nous raconter leurs problèmes, nous raconter leurs trucs quand ils ont créé leurs trucs alternatifs, il est vraiment aussi au fait de pleins d'choses comme ça, p'tèt parce-que ça fait un moment qu'il roule sa bosse. (...) Et donc

⁴⁹¹ Entretien avec Arthur, *op cit*

⁴⁹² *Ibid*

⁴⁹³ *Ibid*

⁴⁹⁴ *Ibid*

⁴⁹⁵ *Ibid*

⁴⁹⁶ *Ibid*

⁴⁹⁷ *Ibid*

vachement motivé par tous ces trucs là, donc vachement à imprimer tous ces trucs là, et vachement à réagir à tous ces trucs là... »⁴⁹⁸.

Julien, quant à lui, regrette la modération de l'engagement de la compagnie même si il reconnaît, dans des éléments de son discours, que cela rend le projet plus accessible. Il se retrouve, en revanche, dans *l'alternative de vie* communautaire présentée avec Longo Maï. Ceci-dit, sa participation à l'atelier ouvert de la compagnie NAJE est d'avantage pour vaincre sa timidité et ses problèmes de voix. Par ailleurs, il faut prendre en compte la dimension purement théâtrale de sa participation à NAJE. En effet, pendant une partie de l'entretien il m'a parlé de théâtre, disant que c'est une passion pour lui depuis longtemps. Il en serait, si on le croit au mot, à l'écriture de sa deuxième pièce. Il faut, en outre, savoir que cet interviewé n'était pas présent à la représentation finale, tout comme d'autres gens de l'atelier que j'avais vus lors de mon week-end d'observation. Je n'ai pas su les raisons pour lesquelles il a quitté le groupe, avec lequel il ne semblait pas en conflit lors de l'entretien.

Nadège apprécie aussi l'engagement de la compagnie : « *NAJE, ça a un côté militant du quotidien* »⁴⁹⁹. Elle a connu la compagnie depuis 2003 à l'occasion du Forum Social Européen. Elle en fait partie depuis deux ans. Elle est particulièrement impliquée puisqu'elle fait partie à la fois de l'atelier étudié, mais aussi d'un autre groupe amateur de la compagnie sur un projet autour du thème du handicap financé par la Mairie du XX^e arrondissement de Paris, ce qui est une forme de militantisme et une approche du théâtre forum dans laquelle elle ne s'identifie pas aux opprimés.

L'attitude des spect-acteurs pendant le forum

Dans chacun de mes entretiens, j'ai dirigé les interviewés sur leur participation aux forums. Certains sont montés sur scène et m'ont donné les raisons, *a posteriori*, de cette participation, ainsi que leurs impressions sur le résultat. D'autres, sont restés sur leur siège pendant ce temps d'expression libre et m'ont exprimé des raisons de leur mutisme. J'ai tenté par la même occasion de croiser ces informations avec la participation politique et notamment, leur attitude habituelle dans des espaces délibératifs.

⁴⁹⁸ *Ibid*

⁴⁹⁹ Entretien avec Nadège, *op cit*

Nadège n'est pas montée sur scène dans la pièce à la mairie du XIX^e arrondissement de Paris. Elle m'a expliqué, pour justifier cela, « *avoir besoin de recul* »⁵⁰⁰ pour donner son avis, expression qui est revenue plusieurs fois. Elle m'a dit aussi : « *il vous faut du temps pour vous dire, qu'est-ce que j'aurais pu faire pour rentrer* »⁵⁰¹. D'ailleurs, l'entretien a eu lieu quatre jours après cette représentation et elle m'a dit qu'elle manquait encore de recul pour s'exprimer sur cette pièce. Cependant, ce n'est pas la première fois qu'elle assiste à un théâtre forum et il lui est arrivé de monter sur scène pendant les forums. Mais, pour participer à ce débat, elle a besoin de bien connaître le sujet et d'inscrire son intervention dans une démarche qui ne se limite pas à une action individuelle : « *quand je monte sur scène, il me faut toujours des références, des points d'appui, par exemple d'associations qui font du soutien, qui aident les personnes en difficulté* »⁵⁰². Ce recours à des structures collectives, notamment de type associatif, pour participer à une transformation peut être rapproché de sa participation individuelle à des initiatives de ce genre. Elle fut, par exemple, membre du comité d'ATTAC (Association pour la Taxation des Transactions et l'Aide aux Citoyens) de son quartier. Malgré les repères et les références qu'elle peut avoir sur certains sujets, l'utilisation du langage théâtre lui demande un gros effort. Elle me donne un exemple où elle a perdu ses moyens en se retrouvant sur scène :

*« Moi je suis intervenu ben l'année dernière parce que je disais, ben avec une association, on peut lutter, on peut faire... C'était sur l'amiante hein. C'était présenté, c'était sur la santé l'année dernière. Donc j'ai dit voilà, donc là j'ai pu me lever et j'ai pu... voilà, même si j'ai éprouvé énormément de difficultés après à argumenter, à m'imposer, et caetera. Mais ce passage-là, après j'étais tellement frustrée de pas être allée au bout de ce que je voulais, ben le lendemain j'ai écrit tout un scénario de ce que j'aurai pu dire. »*⁵⁰³

Cette citation d'entretien montre aussi que son entrée sur scène, où elle exprime s'être « *retrouvée toute seule* »⁵⁰⁴, et la frustration qui en a résulté ont stimulé une écriture et la réflexion individuelle. Elle m'a parlé d'autres effets postérieurs et individuels du théâtre forum. Il s'agit de conséquence à plus long terme que le théâtre aurait produit chez elle. Elle me parle de son action individuelle dans sa vie de tous les jours. Elle m'a dit s'être interposée entre deux personnes qui allaient se battre dans le métro et avoir réussi à stopper le conflit par des mots. Elle m'a semblé fière de sa participation, qui correspond à son approche de l'action individuelle : « *J'y suis allée. J'y suis allée avec un espèce de naturel et une espèce d'énergie.*

⁵⁰⁰ *Ibid*

⁵⁰¹ *Ibid*

⁵⁰² *Ibid*

⁵⁰³ *Ibid*

⁵⁰⁴ *Ibid*

Voilà. Et pour revenir, c'est oser, c'est oser, c'est ça qui me, c'est ça à cultiver en définitive. »⁵⁰⁵. Ainsi, si elle m'a parlé de solutions collectives à dégager pendant les forums, elle recherche aussi des actions individuelles, en témoigne un autre exemple qu'elle m'a donné où elle s'est occupée d'une personne qui vivait seule, sur un banc. Elle m'a aussi dit qu'elle participait à de nombreuses conférences et débats et qu'elle avait été active, même si elle m'a dit avoir été peu écoutée, dans la cellule locale d'ATTAC. Dans ces espaces, sinon délibératifs, du moins ouverts à l'expression, il lui est arrivé de prendre la parole. D'autre part, j'ai remarqué que cette femme n'avait pas pris la parole collectivement pendant le week-end de l'atelier. Ces nombreux exemples montrent qu'elle s'exprime politiquement, à un autre niveau que celui de la sphère représentative, sans pour autant dénigrer cette participation à la vie publique par respect pour son arrière grand mère qui aurait commencé à militer pour le droit de vote des femmes. Il lui arrive de prendre la parole, mais de façon limitée, dans des espaces délibératifs, tant par le langage verbal que théâtral. Cette difficulté à prendre la parole en public peut être rapprochée de son tempérament timide, mais aussi de sa voix qui porte peu ; toutefois, on ne peut pas tirer de résultat convainquant sur ce point. Je n'ai donc pas remarqué, chez cette femme, des avantages du langage théâtral sur le langage verbal, quant à la quantité de ses prises de parole dans la sphère délibérative, d'autant plus qu'elle participe déjà à d'autres initiatives délibératives. En revanche, le théâtre-forum lui apporterait un stimulant au niveau individuel pour ses actions de la vie de tous les jours.

Charlotte, de son côté, participe activement à l'expression de ses idées politiques par son militantisme, même si elle refuse le recours au vote comme moyen d'action politique. Elle m'a parlé longuement de sa participation au contre-sommet du G8 en Ecosse pendant l'été 2005, ainsi que celle au mouvement étudiant de Mars-Avril 2006. Elle m'a expliqué avoir participé à de nombreuses Assemblées Générales (AG) pendant ces deux mobilisations. Sans avancer quoi que ce soit sur le caractère délibératif de ces espaces, elle m'a dit n'avoir jamais pris la parole dans les AG étudiantes et se contenter de voter les différentes propositions. Elle l'explique de la façon suivante :

« Les AG pendant le mouvement CPE c'était... pas bien, elles étaient vraiment pas bien les AG. (...) C'est-à-dire qu'on passait des heures à parler du blocage euh... que toutes les

⁵⁰⁵ *Ibid*

actions on les prévoyait mais y'avait pas de discussion, y'avait pas de débat de fond. »⁵⁰⁶, et dit plus loin « J'aime pas m'exprimer »⁵⁰⁷.

Le premier type d'argument se réfère à l'organisation des AG et le second à sa personnalité. Or, pour la pièce de théâtre forum à laquelle elle a participé, elle était satisfaite de l'organisation, comme je l'ai dégagé précédemment, et a participé en montant deux fois sur scène, notamment en étant la première personne à se lancer. En effet, pour elle « *le théâtre-forum c'est différent* »⁵⁰⁸ puisqu'elle fait du théâtre depuis un dizaine d'années. Elle est donc déjà assez familière avec l'expression scénique. Elle qualifie d'ailleurs cette pièce comme « *une belle expérience* »⁵⁰⁹, expression qu'elle a utilisée aussi pour le village autogéré du contre-sommet du G8 en Ecosse. Elle décrit sa première intervention de la façon suivante : « *Donc j'ai remplacé le secrétaire du patron pour qu'il euh... qu'il essaie de parler à son patron. Mais en fait c'était pas une bonne idée, parce que l'secrétaire euh...* »⁵¹⁰. Sa remarque est intéressante parce qu'elle fait son autocritique sur sa proposition et prend conscience par elle-même des limites de sa proposition. Malheureusement je ne l'ai pas relancé lorsqu'elle cherchait ses mots sur les raisons pour lesquelles elle estimait sa proposition inefficace, et je lui ai proposé, moi-même, des éléments de réponse. A propos de sa deuxième intervention, elle m'a dit seulement quelques mots et a enchaîné très vite sur des remarques se rapportant aux propositions du public en général par l'indéfini « *on* », comme si celui-ci formait un tout. L'expression « *réflexion collective* » d'HABERMAS prend ici un sens :

« Ah oui j'ai remplacé aussi celui qui s'faisait embaucher mais qui signait un contrat dans l'genre CNE ou un CPE, euh donc j'ai essayé donc voilà, qu'il signe un autre contrat justement. Et ça a pas marché non plus (Rires).

Moi : Ca a pas marché non plus ?

Charlotte : Tout c'qu'on a réussi à faire c'était euh... Voilà au début on a essayé d'être démocratique, on essayait de... (...) Et puis au fur et à mesure que les gens venaient et remplaçaient les opprimés, ben on s'est rendu compte que y'avait qu'une seule solution c'était la révolution. (Rires). »⁵¹¹

En résumé, si elle se reconnaît et s'exprime dans un mode de participation politique par son militantisme, cette interviewée peut trouver une place plus active dans la sphère délibérative grâce au langage théâtral.

⁵⁰⁶ Entretien avec Charlotte, *op cit*

⁵⁰⁷ *Ibid*

⁵⁰⁸ *Ibid*

⁵⁰⁹ *Ibid*

⁵¹⁰ *Ibid*

⁵¹¹ *Ibid*

Arthur, comme on l'a vu précédemment, est dans une période où il recherche des moyens d'action politique qui lui correspondent. Il m'a exprimé ensuite, hors entretien, qu'il avait voté une seule fois dans sa vie, mais qu'il comptait reprendre sa carte d'électeur pour voter contre Nicolas SARKOZY. Il m'a ensuite dit, avec le sourire, « être un citoyen en reformation »⁵¹². Cependant sa participation politique ne se limite pas au vote. Il m'a aussi exprimé, au cours de son entretien, avoir participé à des conseils de quartiers dans le XIIe arrondissement. Il a travaillé pour une copine à lui, artiste, qui cherchait à ouvrir un lieu autogéré pour faire des activités artistiques avec les gens d'un quartier. Elle l'a embauché pour travailler avec elle : « Elle m'avait embauché comme Candide, c'est-à-dire à poser des questions à la con, et même quand j'connaisais bien un sujet un truc ben dans une réunion, , poser les questions à la con. »⁵¹³ D'après ce qu'il dit, il a des facultés pour s'exprimer en public. Pourtant, quand il m'a parlé de la première pièce de théâtre forum à laquelle il a assisté en Suisse, il dit : « déjà j'avais les pétoches et puis, j'suis déjà monté sur scène mais à chaque fois j'ai le coeur à 3 80 alors je sais pas si c'est ce qu'il me faut. »⁵¹⁴ Il exprime aussi sa méconnaissance d' « un problème interne aux Suisses »⁵¹⁵. En outre, il est monté sur scène lors de la pièce de la mairie du XIXe arrondissement :

*« j'suis monté pour proposer un p'tit plan aux employés, donc on va s'foutre en psy, on va s'foutre en maladie psy parce-que harcèlement, parce-que pression, moi j'tiens plus. Et donc voilà, l'employé ne peut rien faire parce-qu'on a pris une autre route. Quand on voit les chiffres, 98% détenus par les 5 groupes ou centrales d'achat en France et en Europe. »*⁵¹⁶

Il a justifié ensuite cette proposition par une longue tirade critique de la société de consommation et semblait encore considérer cette proposition comme envisageable. Ainsi, Arthur participe à l'expression théâtrale de NAJE, non seulement par l'atelier, mais dans les forums.

Juliette se dit « assez active »⁵¹⁷ dans le milieu associatif. Elle participe également à « la démocratie participative locale »⁵¹⁸ à Angers, où elle est amenée à prendre la parole devant des élus. L'expression orale ne semble pas être une difficulté pour elle. Pour ce qui est de l'expression théâtrale, elle explique qu'elle participe, un peu comme Nadège, lorsqu'elle connaît le sujet : « quand le sujet m'intéresse, ben je sais de quoi je parle, donc euh... j'y vais

⁵¹² Ibid

⁵¹³ Ibid

⁵¹⁴ Ibid

⁵¹⁵ Ibid

⁵¹⁶ Ibid

⁵¹⁷ Entretien avec Juliette, *op cit*

⁵¹⁸ Ibid

quoi. »⁵¹⁹. Mais, à la différence de celle-là, Juliette ne m'a pas exprimé de difficulté pour monter sur scène, liée à une éventuelle timidité même si elle m'a dit qu'une fois elle s'était demandé « *Bah punaise, qu'est-ce que je fous là* »⁵²⁰ alors qu'elle se trouvait en difficulté sur scène. Il faut préciser qu'elle fait du théâtre de rue sur Angers depuis quelques années et a donc déjà travaillé l'expression scénique. Elle n'est toutefois pas montée sur scène lors de la représentation à la mairie du XIX^e arrondissement de Paris, car elle ne connaissait pas très bien le sujet de la grande distribution. Elle voulait prendre la place du collègue dans *Qui va chercher l'enfant malade ?*, mais quelqu'un a tenté ce pour quoi elle voulait monter sur scène.

Nicole, elle, n'est pas montée sur scène. Quand je lui ai posé la question, elle m'a répondu : « *Non, non, non, non, moi ce qui me gêne dans ce genre d'endroit, c'est que c'est mon boulot* »⁵²¹. Elle a préféré prendre un regard extérieur sur cet espace public :

*« en revanche c'que j'aime, c'est voir comment les gens, comment ils peuvent réagir, comment ils peuvent percevoir les choses. Pourquoi une certaine personne va se mettre à parler d'un coup alors qu'à priori. »*⁵²²

Pourtant cette femme a une participation politique intense, puisqu'elle est responsable associative, adhérente à la Fédération de Conseils de Parents d'Élèves (FCPE) et a sa carte au Parti Socialiste depuis deux semaines au moment où s'est déroulé l'entretien. On aurait pu imaginer une aisance sur la scène délibérative. De plus, ce théâtre-forum traitait des inégalités hommes-femmes et des violences conjugales, sujet sur lequel on aurait pu imaginer que l'avis d'une professionnelle du social était précieux. Ce regard distancié, qu'elle a porté sur ce théâtre, lui a permis d'observer à elle qui est venue s'exprimer et dont j'avais parlé dans le paragraphe sur l'identification. Selon ses propos cette personne n'a pas l'habitude de s'exprimer en public :

« Ma copine c'est une petite souris, j'me s'ris jamais doutée qu'elle s'rait allé comme ça.

Moi : c'est quelqu'un qui a pas l'habitude de prendre la parole ?

*Nicole : NON, non, non, non. (...) non elle m'a sciée, la façon dont elle a improvisé, dont elle a sorti tout c'qu'elle avait à sortir, et j'ai trouvé ça très percutant »*⁵²³.

Julie a l'habitude de prendre la parole très facilement et tout le temps, comme je l'ai déjà observé pendant la pièce de la formation ANPE. Elle me le confirme : « *Moi oui, c'est*

⁵¹⁹ *Ibid*

⁵²⁰ *Ibid*

⁵²¹ Entretien avec Nicole, *op cit*

⁵²² *Ibid*

⁵²³ *Ibid*

difficile de me taire »⁵²⁴. Sa collègue lui a d'ailleurs reproché de couper la parole aux gens. Elle m'a dit être présidente d'une association dans son village, ce qui laisse supposer une habitude à s'exprimer. Si, pendant le créneau de la formation où la compagnie NAJE est venue proposer un support au débat par le théâtre, elle a pris la parole à de nombreuses occasions, elle n'est pas venue tester des propositions sur scène. Quand je lui ai demandé les raisons, elle m'a répondu d'abord : « *le problème des prises de parole, t'as envie, mais quand tu sais que tu vas aller sur scène...* »⁵²⁵, puis, quand j'ai insisté, elle a continué en me répondant : « *parce qu'on ne me l'a pas demandé* »⁵²⁶. La première des réponses témoigne d'une certaine timidité à s'exprimer par le langage théâtral, malgré son aisance avec le langage verbal.

Marion a un caractère bien plus réservé que sa collègue. Elle m'a dit être quelqu'un de très timide et pour elle, il n'était pas question de monter sur scène : « *Si j'intervenais, il fallait que je me mette en devant et c'est quelque chose difficile pour moi, j'suis quelqu'un de très timide, me mettre devant, oulala !!! Parler à tous, ça j'peux pas* »⁵²⁷. Quand je lui ai demandé si elle avait l'habitude de participer à des espaces de type délibératif, en proposant l'exemple des conseils de quartiers ; elle m'a répondu que ces initiatives n'existent pas où elle vit. Malgré ce mutisme qu'elle a souvent dans les débats collectifs, elle a l'impression de ne pas se faire influencer pour autant : « *j'ai toujours mes idées à moi* »⁵²⁸. Elle m'a aussi dit, comme Nicole, avoir du recul sur la situation. Cependant, bien qu'elle ne se retrouve ni dans le langage verbal, ni dans celui du théâtre, la travailleuse ANPE m'a affirmé que, pour le cas de ses collègues qui refusaient de prendre en charge un Arabe : « *Là j'ai réussi à dire merde* »⁵²⁹.

Pour sa part, Julien dit avoir beaucoup de choses à exprimer ; en témoigne l'entretien, dans lequel il m'a donné des avis souvent révoltés sur des sujets divers et variés. Il s'est présenté à moi comme anarchiste à de nombreuses reprises. Je ne peux pas vraiment tirer de données fiables de cet entretien sur sa participation, sachant qu'il m'a dit facilement une chose et son contraire. Nous avons, par ailleurs, peu abordé la question du forum.

⁵²⁴ Entretien avec Julie et Marion, *op cit*

⁵²⁵ *Ibid*

⁵²⁶ *Ibid*

⁵²⁷ *Ibid*

⁵²⁸ *Ibid*

⁵²⁹ *Ibid*

CONCLUSION

« *La Culture,*
C'est ce qui fait le lien entre les hommes,
Le politique,
C'est ce qui les lie »⁵³⁰

Cette formule, que la compagnie de théâtre-forum NAJE utilise sur ses tracts de présentation et sur son site Internet, reprend bien une des nécessités qui se rapporte à la mise en place d'une démocratie délibérative. Le socle commun de culture, ou encore la communauté de valeur est, en effet, une condition nécessaire à la réalisation de projets collectifs ; c'est ce que J. HABERMAS appelait « *un consensus axiologique préalablement établi par des traditions et des formes de vie partagées* »⁵³¹.

Ce constat m'a conduit à réfléchir au projet, déjà expérimenté à maintes reprises, de lier l'art et la politique, pour tendre à ce dessein. Grâce au théâtre-forum, je me suis penché sur l'analyse d'une pratique artistique se revendiquant partie prenante du champ de la politique. De plus, dans un contexte où la thématique de la participation citoyenne est centrale chez certains chercheurs en sciences politiques, mais aussi dans le lexique des élus et de militants se revendiquant de la société civile, la démarche du théâtre-forum s'inscrit pleinement dans ce projet de participation plus large et plus effectif à la chose publique. La possibilité offerte au public, par les organisateurs de ce théâtre, de prendre part à l'action dramatique, ouvre des portes à la réflexion sur le paradigme de la délibération. Grâce à ces normes originales de délibération, A. BOAL et certains utilisateurs du théâtre-forum, tentent de dépasser celles du langage verbal, pour une expression plus précise, plus accessible à tous et plus égalitaire.

Mon terrain d'étude m'a permis d'explorer des démarches de théâtre-forum en France, de comprendre des débats internes à ce champ et de questionner plus généralement les opportunités offertes par ce moyen d'expression artistique. J'ai pu ainsi entrer dans une approche comparative de trois approches différentes de cet outil l'association Ambaata TO, les services sociaux du Conseil Général de l'Isère et la compagnie NAJE. Lors de l'observation de ces espaces publics, j'ai continué ce questionnement, en privilégiant une des démarches, en l'occurrence celle de la compagnie NAJE, pour avoir l'occasion de rentrer dans une analyse plus en profondeur de cet outil. C'est avec cette même ambition que j'ai interrogé

⁵³⁰ Citation d'une formule d'un tract de la compagnie NAJE, annexe 4.

⁵³¹ HABERMAS, J, *Droit et démocratie*, p 331

ceux au nom de qui existe cette pratique et à qui elle est dirigée : le public.

Je m'étais demandé si le théâtre-forum permettait, bel et bien, d'offrir un accès à l'expression politique, à ceux-ci qui en sont exclus ou qui n'y ont pas accès ; j'entends ici la participation politique dans le sens de J. HABERMAS d'accès à la délibération. Dans cet espace public, j'ai rencontré des militants habitués à la délibération, et à la prise de parole en public. Il est intéressant de voir que ce n'est pas toujours eux qui se sont manifestés par la voie du théâtre. Mais, j'ai pu constater que certains ne s'exprimaient, ni par le langage verbal, ni par le théâtre. Parmi ces deux catégories, tous avaient l'impression d'avoir participé à un moment d'expression politique, comme s'ils avaient été partis prenant d'une réflexion collective, malgré leur mutisme. Néanmoins, j'ai pu aussi constater que cette pratique théâtrale était une occasion d'expression pour des personnes pour qui ces lieux n'étaient pas familiers, qui se prenaient au jeu de cette scène délibérative. Parfois aussi, ils avaient l'habitude de l'engagement politique ou de la scène délibérative, mais n'y prenaient pas la parole. L'expression scénique est, pour certains dans ce cas, l'occasion de délibérer. Une de mes interviewés s'est, d'ailleurs montrée très expressive par le langage du théâtre-forum, qu'elle estimait maîtriser, après plusieurs années de pratique de théâtre derrière elle.

Cet aspect de la maîtrise par certains des codes de l'expression, qu'A. BOAL entendait donner au peuple, m'a interrogé sans que je puisse y apporter de réponse concluante. En effet, dans les deux structures qui furent l'objet de mon observation participante, j'ai pu constater des remarques, certes sporadiques, de membres du public mécontent de l'approche de certaines situations d'oppression, par les associations étudiées. Ma méthode ne s'appuyait pas sur une analyse de jeu. J'ai pu néanmoins me rendre compte de l'importance des organisateurs, dans le déroulement de la délibération, tant par le nombre de leurs interventions, que par l'impression laissée chez le public de maîtrise des sujets abordés. Cependant, ce pouvoir détenu sur le déroulement de la délibération par les organisateurs, jokers et comédiens, est assez largement assumé par ceux-ci. Cela peut à mon sens être rapproché des raisons liées à un engagement politique, qui les ont poussés à utiliser cette forme d'expression.

En effet, si l'éventail des utilisations de cette méthode est vaste, les utilisations sur lesquelles je me suis penché, malgré leurs divergences, appréhendent le théâtre-forum comme tourné vers la transformation sociale. Les trois exemples de démarches étudiées sont développés par les organisateurs comme orientés vers l'action politique, l'expression n'étant, pour chacun d'eux, pas une fin en soi. Les trois structures travaillent d'ailleurs sur des projets

à longs termes, qui s'inscrivent, pour chacun des organisateurs que j'ai interviewés, dans la dynamique d'une construction de rapports de forces politiques. Chez les deux troupes observées, j'ai pu constater que ce dessein était omniprésent dans leurs actions. En revanche, je ne me suis pas penché sur l'analyse qualitative de la pratique institutionnelle du théâtre-forum, par les services sociaux du Conseil Général de l'Isère. En dépit de cette utilisation institutionnelle, l'approche collective et transformatrice était aussi celle de l'assistante sociale interrogée. Elle me paraît intéressante à analyser et à questionner, notamment sur l'efficacité du travail qui me fut mentionné, dirigé vers les élus et la hiérarchie de ces professionnelles du sociale.

Malgré tous les débats internes qui touchent le champ du théâtre-forum, il me paraît intéressant de s'arrêter sur la méthode, en elle-même, qui offre une opportunité de participation et la mutation que cet outil permet dans les normes de communication délibératives. Cette forme d'expression ouvre la voie à l'élargissement des moyens d'expressions culturels.

Bibliographie

Ouvrages :

BACQUÉ, M, H, REY, H, SINTOMER, Y, *Gestion de la proximité et démocratie participative : une perspective comparative*, La Découverte, Paris, 2005

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

CAUNE, J, *Acteurs* BOAL, A, *Théâtre de l'Opprimé*, Edition La Découverte, Paris, 1985

BOURDIEU, P, *Langage et pouvoir symbolique*, Edition Fayard, Seuil, Paris, 2001

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

BROOK, P, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977

CAUNE J, *Acteur-spectateur. Une relation dans le blanc des mots*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 1996.

DELFAU G, *Le retour du citoyen. Démocratie et territoires*. Edition de l'aube, Paris, 1994

Stéphane Haber, *Jurgen Habermas, une introduction*, Poche La découverte Agora, Paris, 2001

HABERMAS J, *Droit et démocratie*, nrf Gallimard, Paris, 1997.

HABERMAS J, *L'espace public*, Payot, Paris, 1978.

LARTHOMAS, P, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, Paris

LOYER E, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après guerre*, PUF, Paris, 1997.

MONGIN, O, *L'artiste et le politique, éloge de la scène dans la société des écrans*, Paris, Les éditions Textuel, 2004

PISCATOR, E, *Le théâtre politique*, édition l'itinéraire, Paris, 1983

VILAR J, *De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1955

VILAR J, *Le théâtre service public*, Gallimard, Paris, 1975

VITEZ, A, *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991

Mémoire

GENTY, T, *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'Art*, mémoire de maîtrise,

Articles

BLATRIX, C, « Devoir débattre. Les effets de l'institutionnalisation de la participation sur les formes de l'action collective » dans *Politix, revue des sciences sociales du politique, Démocratie et délibération* n°57, 2002.

BLONDIAUX, L, « Sondages et délibération. Une épistémologie alternative de l'opinion publique », dans *Politix, revue des sciences sociales du politique, Démocratie et délibération*. N°57

BLONDIAUX, L, « La démocratie par le bas. Prise de parole et délibération dans les conseils de quartier du vingtième arrondissement de Paris », dans *Hermès* n°26-27

Entretien avec MANIN B, « L'idée de démocratie délibérative dans la science politique contemporaine. Introduction, généalogie et éléments critiques », dans *Politix, revue des sciences sociales du politique, Démocratie et délibération*, °57

Table des matières

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE : QUAND LE THÉÂTRE VIENT AU POLITIQUE, DE NOUVELLES FORMES DE DÉLIBÉRATIONS SONT POSSIBLES	16
CHAPITRE 1: UNE MISE EN SCÈNE DU POLITIQUE : LA DÉLIBÉRATION	18
TITRE I : UNE APPROCHE DE L'ANALYSE HABERMASSIENNE DES DÉMOCRATIES OCCIDENTALES.....	19
La sphère publique bourgeoise	19
Un concept qui se réfère à un moment historique daté.....	20
Les limites de ce potentiel de participation	21
La spectacularisation du politique	23
Le potentiel émancipateur de la sphère publique bourgeoise	25
TITRE 2 : UN PROJET DE DÉMOCRATISATION RADICALE PAR LA DÉLIBÉRATION	27
Construire des espaces publics pour la formation d'une volonté populaire rationnelle	27
TITRE 3 : DES ANALYSES D'EXPÉRIMENTATIONS DÉLIBÉRATIVES	30
Une demande aux objectifs contrastés.....	30
Une typologie des formes de participation citoyenne.....	31
Les sondages délibératifs	32
Observation d'une expérience de participation originale : les conseils de quartiers du XX ^e arrondissement.....	33
Les rapports de pouvoir liés au langage sur la scène politique délibérative	35
CHAPITRE 2 : DES POLITISATIONS DE LA MISE EN SCÈNE	38
TITRE 1 : LES SITUATIONNISTES ET LE DÉPASSEMENT DE L'ART	39
La critique situationniste.....	40
Le projet situationniste.....	40
Les rapprochements avec le projet délibératif.....	42
TITRE 2 : DES THÉÂTRES POLITIQUES	43
Le théâtre service public de Jean VILAR.....	43
Le théâtre de propagande d'Erwin PISCATOR.....	45
Le théâtre dialectique de Bertolt BRECHT.....	46
TITRE 3 : DES LANGAGES DU THÉÂTRE	48
Un langage spécifique à un espace	48
Un message dirigé vers le spectateur.....	49
Un échange est-il possible ?.....	51
Le langage théâtral selon Augusto BOAL	53
CHAPITRE 3 : AUGUSTO BOAL ET LE THÉÂTRE FORUM	55
TITRE 1 : LA DÉMARCHE D'AUGUSTO BOAL.....	56
La carrière d'Augusto BOAL.....	56
D'ARISTOTE à A. BOAL, une histoire de la place du spectateur	58

Le théâtre de l'opprimé	60
TITRE 2 : LE THÉÂTRE FORUM	64
Le théâtre-forum selon Augusto BOAL	64
Quelques initiatives de théâtre forum aujourd'hui	66
La supériorité du langage théâtre sur le langage verbal selon A. BOAL	67
<u>DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DE DIFFÉRENTES INITIATIVES DE THÉÂTRE-FORUM</u>	69
CHAPITRE 4 : LA DÉMARCHE DES ORGANISATEURS D'ACTIVITÉS DE THÉÂTRE-FORUM	71
TITRE 1 : PRÉSENTATION DES TROIS TROUPES	72
Ambaata TO	72
Les services sociaux du Conseil Général de l'Isère	74
Nous n'Abandonneront Jamais l'Espoir (NAJE)	75
TITRE 2 : LA FINALITÉ DU PASSAGE PAR LE THÉÂTRE FORUM	78
Le théâtre forum comme moyen d'expression	78
Des démarches tournées vers l'action	81
Des différences entre les trois	82
TITRE 3 : DES MÉTHODES DIFFÉRENTES	86
Les opprimés jouant leur propre condition	86
La méthode du forum	88
L'importance du joker	90
CHAPITRE 5 : ANALYSE DE L'OBSERVATION PARTICIPANTE DE DÉLIBÉRATIONS PAR LE THÉÂTRE-FORUM	93
TITRE 1 : LES THÈMES ABORDÉS	94
La discrimination à l'embauche par Ambaata TO	94
Les spectacles professionnels de NAJE	95
La pièce Des alternatives de vie	98
TITRE 2 : LE FORUM	100
Quel type de public est présent ?	100
Un support au débat	101
Les propositions du public sur scène	102
Les réactions divergentes de la situation initiale	106
Les débats lancés après les pièces	109
TITRE 3 : LA PLACE PRIMORDIALE DU JOKER	111
Rôle de médiation	111
Une influence sur le public	113
TITRE 4 : LA PRÉPARATION EN AMONT DE LA PIÈCE	116
Un apport préliminaire d'expertise	116
Un espace où tout le monde a accès à la parole	117
Les professionnels dans les rôles de médiateurs et de techniciens	118
CHAPITRE 6: LE REGARD DU SPECT-ACTEUR	120

TITRE 1 : LES IMPRESSIONS SUR LES THÉÂTRES-FORUMS	122
L'identification aux opprimés en question.....	122
Commentaire sur la méthode	125
Commentaires sur l'engagement de la pièce.....	128
Des avis sur les solutions proposées.....	130
Des différences avec le langage verbal.....	131
TITRE 2 : LA PARTICIPATION AU THÉÂTRE-FORUM DES INTERVIEWÉS.....	134
La participation à l'atelier amateur.....	134
L'attitude des <i>spect-acteurs</i> pendant le forum.....	136
CONCLUSION	144
BIBLIOGRAPHIE	148
TABLE DES MATIÈRES	150
ANNEXES	153

Annexes

Annexe 1 : Tract co-rédigé par les associations *ATTAC* et *Action conso, agir contre la consommation*, qui dénonce les conditions de travail dans la grande distribution, d'appel à la mobilisation, accompagné d'une lettre type à envoyer aux directions des groupes de distribution comme forme de mobilisation. Ces documents furent distribués à l'issue de la pièce de théâtre-forum à la mairie du XIX^e arrondissement de Paris, le samedi 11 mars 2006.

Annexe 2 : *Déclaration de principe* de l'association *Ambaata TO*. Ce document fut distribué pendant la présentation de cette structure et de la méthode du théâtre-forum, avant la pièce sur la discrimination à l'embauche, jouée aux Beaux Arts, le mercredi 15 mars 2006.

Annexe 3 : Tract de présentation de la méthode et des projets de l'association *Ambaata TO*. Il fut distribué pendant la présentation de cette structure et de la méthode du théâtre-forum, avant la pièce sur la discrimination à l'embauche, jouée aux Beaux Arts, le mercredi 15 mars 2006.

Annexe 4 : Tract de présentation de la démarche et des activités de l'association *NAJE*. Ce document m'est arrivé entre les mains pendant le week-end de répétition de l'atelier amateur de la compagnie, les samedi 11 et dimanche 12 mars 2006.

Annexe 5 : Tract d'invitation à un stage de deux jours de *Théâtre de l'opprimé*, les 10 et 11 juin de 14h à 20h.

Résumé

Le théâtre forum est un outil artistique qui a pour vocation de faire participer les spectateurs à l'action dramatique, et, par la même, à la délibération politique. Il est utilisé au service de différentes démarches -associatives, militantes ou institutionnelles- pour faire débattre et participer à la politique et au changement social le public, au moyen d'un langage original : celui du théâtre. A travers la réflexion théorique sur le paradigme de la délibération et en replaçant le théâtre-forum dans l'histoire du théâtre, j'ai interrogé les possibilités offertes par cet outil dans l'espace public. J'ai ensuite procédé à l'étude qualitative de troupes de théâtre -forum pour mettre à l'épreuve du terrain ces portes ouvertes en matière de participation politique élargie, plus démocratique et plus efficiente dans un projet de transformation sociale.

Mots clés

Théâtre-forum, théâtre, politique, délibération, espace délibératif, art, débat, langage