

Théâtre et politique: les spectateurs en question

Dialogues entre Jacques Rancière, Augusto Boal et une étudiante



Léa Barreau-Tran

2010

Coimbra- Portugal

PROLOGUE

Parler d'art en sociologie est souvent une tâche complexe car cette thématique incorpore la subjectivité du jugement, le particularisme et, transcende la discipline en puisant en philosophie, en littérature, en histoire de l'art, etc. Aborder la question des rapports entre l'art et la politique, en prenant l'exemple du théâtre, exige donc une ouverture de cette science sociale vers d'autres disciplines et manières de penser.

Avant de commencer ce travail, notre première question a donc été : comment parler d'art en sociologie? Les premières réponses se sont tournées vers la sociologie de l'art qui se divise en deux approches : d'une part elle étudie les arts ordinaires en tant qu'activités ou langages ayant une dimension esthétique dans la vie sociale (costumes, décoration, architecture, cuisine, édition, musiques, publicités), d'autre part elle étudie l'activité et le monde spécifique des artistes (milieux artistiques, instances de sélection et de promotion, réception des œuvres d'art ou des mouvements artistiques, diffusion et consommation).

Cependant, le débat que nous souhaitons mettre en lumière dans ce travail dépasse les deux principales catégories de la sociologie de l'art. Nous avons donc puisé dans l'œuvre *Le spectateur émancipé* du philosophe Jacques Rancière et dans celle du dramaturge Augusto Boal *Théâtre de l'opprimé* pour discuter du théâtre politique d'un point de vue théorique et pratique (avec l'exemple du Théâtre-forum).

Dans les œuvres de ces deux auteurs, la place et le rôle de la spectatrice et du spectateur sont un point central de leur réflexion. Qui sont ces spectateurs? Ce sont des femmes et des hommes, des citoyennes et des citoyens qui fréquentent les théâtres, consomment des spectacles et regardent la télévision. Ces spectateurs peuvent être compris comme cette entité abstraite que l'on désigne de « peuple », cet ensemble plus invisible que visible. On oppose souvent le peuple à l'élite, le peuple aux dirigeants et les spectateurs aux artistes. Les spectateurs sont alors cette masse passive que l'on souhaite faire participer en politique et en art pour combattre leur condition passive.

Ces contradictions entre passivité et activité, entre « regarder » et « connaître », entre « regarder » et « agir » sont au cœur du débat sur le théâtre politique et sur l'efficacité de l'art pour une émancipation sociale ou politique des spectateurs. Le terme d'émancipation sera précisé dans ce travail et fera l'objet d'un approfondissement épistémologique à partir de l'œuvre de Jacques Rancière. L'art, et plus particulièrement le théâtre politique, comme moyen d'émancipation, sera questionné tout au long de ce travail par la confrontation de la vision de ces deux auteurs et de nos diverses interrogations.

L'art, en tant que « mode de création singulier » selon la définition donnée par Deleuze (Oneto, 2004 : 199), peut-il servir à quelque chose? Est-il un moyen de lutter pour davantage de justice? Qu'est-ce que l'art politique? Doit-il investir le terrain de la politique pour être engagé? Par quels moyens l'art peut-il être un substitut au déficit démocratique? L'art est-il efficace quand il dénonce? Avons-nous vraiment besoin de l'art pour nous rappeler que ce qui est affreux et affreux?

Toutes ces problématiques liées à l'art sont fondamentales pour encadrer le débat sur le théâtre politique. Ceci étant dit, il semble impossible de répondre de façon absolue à ces questions car elles font l'objet d'un débat philosophique très ancien dont nous n'avons pas les moyens de reconstituer dans ce travail. Le débat sur le théâtre politique n'est pas nouveau mais la vitalité de ses mises en pratique récentes nous pousse à réactualiser son contenu. Le théâtre politique est-il un théâtre qui

fait passer des messages politiques? Est-il un théâtre qui s'engage pour les changements sociaux et politiques dans la sphère publique? Le théâtre politique est-il un théâtre qui aboutit à une action? Le théâtre politique est-il un théâtre populaire?

Le théâtre, selon Aurore False (1999), a fondamentalement une fonction publique de par son interaction directe avec le public. L'étymologie de l'adjectif « politique » dérivée d'un substantif grec, polis, désignant la « cité », sous enseigne donc que tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique.

Pourtant, il est difficile de penser que tout « théâtre » est politique dans le sens d'une implication directe dans les affaires et des décisions publiques de la collectivité. En effet, la catégorie du théâtre politique ne remonte qu'aux premiers bouleversements culturels du vingtième siècle. Bien que le théâtre remplisse un rôle pour la communauté, la désignation de « théâtre politique » se réfère à un mode particulier d'art dramatique. Le théâtre qui cherche une forme d'émancipation est lui bien plus ancien, remontant notamment jusqu'à Aristote qui, par le processus de *Catharsis* cherchait à purifier les spectateurs de leurs peines par l'identification avec le destin des personnages (Brecht, 1964). Le théâtre est depuis longtemps une forme de diversion qui tente d'offrir aux spectateurs une conscience critique sur la réalité qui les entoure.

La formule même du « théâtre politique » est due à Piscator, qui résume sous ce titre, dans un ouvrage de 1929, ses réalisations de metteur en scène prolétarien-révolutionnaire à Berlin, sous la république de Weimar. Le metteur en scène allemand est parmi les premiers à vouloir placer le théâtre au service des mouvements révolutionnaires. Il s'agit pour lui d'ouvrir le théâtre à l'histoire en marche, d'en tirer des leçons propres à nourrir la conviction et à stimuler l'engagement (False, 1999).

Cette interaction directe avec les mouvements politiques s'accompagne aussi d'une nouvelle méthode de travail et de mise en scène qui s'opposent au théâtre classique: la forme épique. Piscator, et après lui Bertolt Brecht, sont les créateurs du « théâtre épique » qui rétablit la présence d'un narrateur établissant un autre modèle de communication. La communication dramatique ne s'effectue plus directement entre acteurs et spectateurs mais est rompue par l'intermédiaire d'un narrateur (ou metteur en scène, dramaturge, conteur). L'objectif du théâtre épique est ainsi d'instaurer un modèle de communication qui empêche le spectateur de croire à l'illusion de l'histoire mise en scène et aux émotions qu'elle fait naître, afin de maintenir une conscience lucide et critique (Brecht, 1964).

En contre partie, le nazisme allemand et le fascisme italien ont également compris que le théâtre était un enjeu : un moyen de politiser l'art entre autre dans un sens raciste et sexiste tout en esthétisant la politique. Nous n'allons pas ici faire un historique exhaustif du théâtre politique mais nous souhaitons souligner que la majorité des expériences de théâtre politique ont accompagnées directement les mouvements sociaux et politiques révolutionnaires. De nombreuses expériences de ce type se sont développées dans les pays communistes de l'Est, en France avec Jean-Paul Sartre et en Italie avec Dario Fo. Aujourd'hui, le théâtre politique semble exister de façon autonome, sans être affilié à un mouvement politique mais il reste souvent associé à une vision marxiste du monde. C'est notamment le cas du Théâtre de l'opprimé.

Le théâtre de l'opprimé est un ensemble de jeux et de techniques dramatiques inventées par Augusto Boal dans les années 60, au service des opprimés afin de lutter contre la domination et provoquer des changements sociaux. La principale technique utilisée dans le Théâtre de l'opprimé est celle du Théâtre-forum qui engage le débat et permet une interaction du public avec l'action de la pièce. L'une des présuppositions du Théâtre-forum est que les relations sociales ont un caractère fondamentalement politique dans le sens qu'elles reproduisent des relations de pouvoir et de

domination. Dans le Théâtre de l'opprimé, les spectateurs quittent leur rôle traditionnellement passif pour devenir acteur et proposer leurs solutions à une situation d'oppression.

Les propositions du dramaturge brésilien seront analysées à la lumière des réflexions de Jacques Rancière dans son livre *Le spectateur émancipé* afin d'enrichir le débat sur l'art et la politique. Le dialogue entre les idées du philosophe français et celles du dramaturge brésilien sera présenté sous forme d'une pièce de théâtre « sociologique », tentative d'utiliser les instruments du théâtre en sciences sociales.

Finalement, pourquoi ne pas parler de théâtre en faisant du théâtre?

ACTE I. L'ART ET LA POLITIQUE

La scène se passe à Porto Alegre, sous une tente blanche, autour d'une table et de chaises en plastiques. Nous sommes au Forum Social Mondial. Il fait très chaud. La discussion commence...

L'ÉTUDIANTE. L'art politique est-il l'art du vrai?

BOAL. Non, mais la représentation de choses vraies proportionne un théâtre agissant. « Pour paraphraser Brecht, nous [le groupe du théâtre Arena] tentions alors davantage de montrer comment étaient « les choses vraies » plutôt que comment étaient « vraiment » les choses. On aurait utilisé de la même façon les ressources de tout autre style, pourvu qu'il ait répondu aux besoins esthétiques et sociaux d'un théâtre qui se voulait agissant, qui tentait d'influer sur la réalité sans se contenter seulement de la refléter, même le plus exactement possible » (2009 : 56).

RANCIÈRE. IL convient de recentrer ce débat sur le rapport entre le réel et la fiction pour comprendre la question de l'art politique. « Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable [...]. La fiction artistique comme l'action politique creusent ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique » (2008 : 84). Rechercher un théâtre « vrai » reviendrait alors à supprimer cet art puisque le théâtre est originellement basé sur la fiction.

L'ÉTUDIANTE. Alors, selon vous, le rapport de l'art à la politique n'est pas un passage de la fiction au réel mais ce sont deux manières de produire de la fiction. Ce sont deux possibles. Pourtant, il me semble que la fiction créée par la politique réponde à d'autres objectifs de celle de l'art, puisque la politique est conditionnée par des exigences économiques et des luttes de pouvoir.

RANCIÈRE. L'art n'a pas forcément de conséquence sur le réel. « Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure [...]. Elles forgent contre les consensus d'autres formes de « sens commun », des formes d'un sens commun polémique » (2008: 84).

BOAL. Vos idées sont tout à fait légitimes mais, selon moi, le théâtre est action et agit sur le réel. Le Théâtre de l'opprimé a pour but de sauvegarder, développer et redimensionner la dimension humaine qui s'invente par le théâtre, en faisant de l'activité théâtrale un outil efficace pour la compréhension et la recherche de solutions à des problèmes sociaux ou personnels.

L'ÉTUDIANTE. La démarche de l'artiste politique est-elle celle de celui qui parvient à faire sortir les ignorants et les opprimés de la caverne platonicienne où ils sont enchaînés à leurs illusions? Ou est-elle proche de l'effet de Catharsis que propose Aristote ?

RANCIÈRE. Selon moi, cette démarche pousse toujours à inculquer une part de culpabilité aux citoyens. Les œuvres d'art nous disent alors « voici la réalité que vous ne voulez pas voir » (2008 : 35) cherchant à dénoncer le règne sans limite de la société marchande ou la société du spectacle. « Mais il s'agit toujours de montrer au spectateur ce qu'il ne sait pas voir et de lui faire honte [...] quitte à ce que le dispositif critique se présente lui-même comme une marchandise de luxe appartenant à la logique qu'il dénonce » (2008: 36).

BOAL. Pour nous, « la poétique d'Aristote est celle de l'oppression ». Cette poétique recrée un monde parfait où les spectateurs délèguent passivement leurs pouvoirs à des acteurs qui pensent et

agissent à leur place. Par l'effet de Catharsis, l'action dramatique remplace l'action réelle. Au contraire, « la poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération: le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place » (2009 : 48). Grâce à l'action dramatique, le spectateur se libère, agit et pense lui-même.

L'ÉTUDIANTE. Lors d'une session de Théâtre de l'opprimé en décembre 2009 à Coimbra avec un groupe d'étudiants, j'ai pu percevoir les potentialités de cette pratique théâtrale pour forger d'autres manières de penser, « d'autres formes de sens commun ». La pièce que nous représentions illustrait un paysan qui se voyait condamné à perdre un morceau de son terrain en raison de la construction d'un poteau électrique à haute tension par l'entreprise EDP (entreprise portugaise d'électricité). La session de Théâtre-forum qui suivait, a fait naître un débat intense sur les moyens d'action que ce paysan pouvait utiliser pour protester : manifestation pacifique, désobéissance civile, lutte de classe, processus de négociation avec les forces en présence, etc. Après deux heures de débat, aucun consensus n'a véritablement été trouvé mais, chacun a pu confronter ses opinions dans une mise en pratique virtuelle et une confrontation directe avec les solutions divergentes des spectateurs. De ce fait, il me semble que le Théâtre de l'opprimé n'est pas un outil d'action mais un outil de réflexion en groupe, capable de créer un « sens commun polémique ».

BOAL. Je ne pense pas que le Théâtre de l'opprimé se réduise à un simple outil de réflexion, sans quoi il se résumerait à un débat ! Mais le choix entre « la pensée détermine l'action » ou « l'action détermine la pensée » est soulevé par notre système théâtral (2009 : 66). Hegel défend la première supposition et Brecht la seconde, utilisant le personnage comme reflet de l'action dramatique. Pour nous, ce qui compte c'est de rétablir la pleine liberté du personnage et d'éviter de le limiter à un « inexorable destin » (2009 : 67). Lors des sessions de « Théâtre-forum on m'impose aucune idée: on donne au public (au peuple) la possibilité d'exprimer toutes ses idées, d'essayer toutes les solutions et de les vérifier à l'épreuve de la pratique, de la pratique théâtrale ». (Boal, 2009 : 34). Dans le cas de votre expérience, il me semble que le problème résultait du fait que la situation d'oppression de ce pauvre paysan ne soit pas une réalité partagée par les participants. Vous n'étiez pas un groupe de paysans sans terre ou exploités, mais un groupe d'étudiants avec des préoccupations particulières. Comme j'ai pu l'observer au long de mes années d'expérience, il est nécessaire que le problème mis en scène naisse et soit partagé par le groupe qui participe.

L'ÉTUDIANTE. Le théâtre de l'opprimé ne cherche donc pas à apporter des solutions mais à poser les bonnes questions. Ce sont les spectateurs qui, ensemble, débattent de la meilleure solution à apporter à un problème en fonction d'un contexte social, culturel et politique spécifique. Cependant, j'ai quelques doutes par rapport aux analyses qui visent à décomposer les rôles sociaux des personnages. N'aboutissons-nous pas à une vision très manichéenne de la société qui oppose les dominants aux dominés, les bourgeois des prolétaires, les bons des méchants, les femmes des hommes?

BOAL. Non, je ne suis pas d'accord. « Les classes, races, âges et sexes dominés subissent la plus constante, la plus quotidienne et la plus permanente des répressions. Pour l'opprimé(e), « l'idéologie se fait concrète. Le prolétaire est exploité à travers la domination qui s'exerce sur tous les prolétaires. La sociologie devient psychologie. Il n'y a pas d'oppression du sexe masculin en général sur le sexe féminin en général : seul existe l'oppression concrète d'hommes (d'individus) sur des femmes (individus aussi) » (2009 : 43). Le Théâtre de l'opprimé travaille sur des problèmes concrets et non systémiques.

L'ÉTUDIANTE. Reprenant les propos de Karl Marx (1844), « l'économie politique nous dit que tout s'achète par le travail et que le capital n'est que du travail accumulé. Mais elle nous dit en même temps que l'ouvrier, loin de pouvoir tout acheter, se vend lui-même et vend son humanité ». Augusto Boal, comment le théâtre de l'opprimé peut-il faire prendre conscience à un ouvrier de sa

condition de prolétaire et de la nécessité d'une politisation? Ensuite, que va-t-il faire de cette politisation, puisqu'il est condamné à vendre sa force de travail?

BOAL. Puisque vous reprenez les propos de Marx, je voudrais dire que le Théâtre de l'opprimé n'est pas forcément « révolutionnaire mais, ses formes sont certainement une répétition de la révolution. Le spectateur-acteur met en pratique un acte réel, même si c'est dans la fiction. [...] L'expérience, bien qu'en termes fictifs, est concrète » (2009 : 35). La prise de conscience de l'oppression ou de l'exploitation se fait par une phase d'analyse, notamment lors de sessions de Théâtre-jugement où les participants décomposent et analysent les rôles sociaux des personnages qu'ils représentent. Par exemple, on peut décomposer le rôle du policier : d'un côté « c'est un ouvrier, puisqu'il vend sa force de travail » et de l'autre « c'est un bourgeois, puisqu'il défend la propriété privée et l'estime plus que la vie humaine » (2009 : 45). À chaque personnage est assigné un symbole qui illustre son rôle social et donc son pouvoir de domination. Dans le cas de l'oppression du prolétariat, je me souviens de l'exemple des ouvriers d'une usine de poisson au Pérou où « le patron exploitait durement ses ouvriers » (2009 : 33). Lors d'une session de théâtre-forum pour savoir comment lutter contre cette « exploitation inhumaine », l'un des participants proposa de lancer une bombe sur la machine de l'usine. La scène fut jouée mais la proposition amenait à une destruction des moyens de travail donc, à un chômage massif. Finalement, la dernière solution « fut de former un petit syndicat destiné à politiser les travailleurs, avec ou sans travail, à lutter pour leurs revendications, à créer des mutuelles, etc. D'après le public de cette session-là, c'était la meilleure solution » (2009 : 34).

RANCIÈRE. Je suis plus perplexe que notre ami Augusto Boal, le marxisme au sein duquel ma génération a grandi : le « marxisme de la dénonciation des mythologies de la marchandise, des illusions de la société de consommation et de l'empire du spectacle » était censé dénoncer les « machineries de la domination sociale pour donner des armes neuves à ceux qui l'affrontait ». Il est aujourd'hui devenu un savoir désenchanté du règne de la marchandise et du spectacle, incorporé par le système, et qui fait de « toute protestation un spectacle et de tout spectacle une marchandise » (2008 : 38-39).

L'ÉTUDIANTE. D'après votre analyse, nous sommes face à la fatalité de la domination du système capitaliste qui rend le citoyen et l'artiste impuissants. Même l'idéologie qui constituait naguère une alternative possible est maintenant logée au cœur de ce système. De même, puisque le Théâtre de l'opprimé ne travaille pas sur des problèmes systémiques, impossibles à résoudre concrètement, il serait une forme de protestation inefficace. Existe-il une forme d'art politique efficace? Est-ce que l'art résiste à quelque chose? Peut-on, finalement, exiger de l'art qu'il serve à quelque chose?

RANCIÈRE. La question de l'efficacité est un problème fondamental car on suppose que l'art devrait nous rendre révoltés en nous montrant des choses révoltantes. On suppose alors un « continuum sensible » (2008: 59) (c'est-à-dire un rapport de cause à effet) entre la production des images, gestes, paroles, perception d'une situation et les pensées, les sentiments, les actions des spectateurs. « L'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner les modèles ou des contre-modèles de comportement [...] elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés » (2008 : 61). L'art, ou plutôt l'œuvre d'art, n'est pas contrôlable et l'on ne devrait pas chercher à l'instrumentaliser pour la rendre efficace.

BOAL. Dans notre système théâtral, le théâtre est un outil au service d'une cause, un outil de lutte contre la domination. C'est un espace qui permet au spectateur d'agir et de penser librement.

RANCIÈRE. Cela me rappelle ce qu'avait dit une femme voilée pour exprimer se qu'elle attend de l'art, je l'ai reformulé ainsi: « Je veux un mot vide que je puisse remplir » (2008 : 70).

L'ÉTUDIANTE. Cette phrase est très significative d'un besoin profondément humain de s'exprimer à travers l'art et l'imaginaire. En revanche, notre rapport à l'art me semble complètement différent de notre rapport à la politique. Dans le premier cas, le langage artistique nous permet d'exprimer un sentiment personnel ou d'appréhender le monde d'une certaine façon. Et de l'autre, le langage politique nous permet d'exprimer un problème collectif ou d'imaginer le monde d'une autre façon mais notre participation vise un but différent.

RANCIÈRE. L'art est partie intégrante de notre existence. « Le cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforcer le cadre de nos affects. Par là ils ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique. » (2008: p). L'art devient ainsi un moyen d'appréciation du réel grâce un registre plus riche d'interprétation.

BOAL. Je suis tout à fait d'accord, l'être humain devient humain quand il invente le théâtre. « Le théâtre est une arme, c'est la peuple qui doit s'en servir » (2009 : 15).

ACTE II. LE SPECTATEUR

L'ÉTUDIANTE. Dans vos deux œuvres, vous placez au cœur de votre discussion le rôle des spectateurs dans le spectacle vivant. Partagez-vous la même préoccupation d'ôter la passivité qui caractérise la spectatrice et le spectateur qui « regardent » pendant que les acteurs « agissent »? Cette dichotomie se retrouve notamment dans l'opposition avec les citoyens actifs et les citoyens passifs, entre ceux qui savent et ceux qui ignorent, entre dominants et dominés, entre maître et élève. Jacques Rancière, comment faites-vous le lien entre votre travail sur le Maître ignorant et votre réflexion sur le « spectateur émancipé »? Sommes-nous dans la même logique entre spectateurs et acteurs?

RANCIÈRE. Bien qu'étant un peu perplexe au début, une réflexion consacrée au spectateur à partir des idées développées dans mon livre *Le Maître ignorant* m'a paru intéressante en raison de « l'absence de toute relation évidente entre la pensée de l'émancipation intellectuelle et la question du spectateur » (2008 : 7). Dans cette logique de l'émancipation, il est important de souligner qu'il y « a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture- étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer » [...]. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. « Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet » (2008 : 21).

L'ÉTUDIANTE. Ainsi, les effets d'une œuvre sur les spectateurs sont inattendus, l'émancipation est imprévisible. L'artiste ne contrôle pas l'impact de son œuvre, il agit en aveugle. Doit-on transformer le spectateur ou le théâtre lui-même pour aboutir à une émancipation par le théâtre?

RANCIÈRE. Pour lui donner un sens, il est important de placer « la question du spectateur au centre de la discussion sur les rapports entre art et politique ». Les accusateurs du théâtre disent alors que c'est un mal que d'être spectateur : tout d'abord « regarder est le contraire de connaître » car le spectateur ignore le processus de production de l'illusion théâtrale. Ensuite, regarder c'est le « contraire d'agir » : « être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir » (2008 : 8). Pourtant, il me semble que le fait de « voir » ne comporte aucune infirmité, l'émancipation du spectateur ne passe pas forcément par la transformation radicale du théâtre ou du spectateur. L'objectif de l'art politique n'est pas de supprimer la passivité du spectateur mais réexaminer son activité. « L'art politique n'est pas forcément un art qui agit sur la réalité, la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin » (2009 : 88).

L'ÉTUDIANTE. Il me semble que dans le Théâtre de l'opprimé, nous ne sommes pas dans la même logique que celle de l'œuvre d'art. La pièce est une création instantanée produite par des acteurs et des spectateurs en même temps, elle possède un sens maîtrisé. Finalement, le Théâtre de l'opprimé, ce n'est pas de l'art?

BOAL. Le Théâtre de l'opprimé est un outil qui utilise diverses formes théâtrales pour libérer le spectateur de sa condition de « spectateur » pour devenir un « acteur », afin qu'il cesse d'être objet pour devenir sujet, qu'il se transforme de « témoin qu'il était en acteur principal » (2009 : 19). Dans ce système théâtral il n'y a pas de distinction entre acteurs professionnels et non professionnels, tout le monde peut-être acteurs ! C'est en quoi cette méthode s'approche réellement du théâtre populaire. Quant à savoir si le Théâtre de l'opprimé est de l'art, je pense que cette question exigerait un débat philosophique plus complexe.

RANCIÈRE. Revenons à la question de l'émancipation, si nous prenons le sens originel de ce terme: « la sortie d'un état de minorité » (2008 : 48), ceci signifie alors que l'émancipation sociale représente un tissu social où chacun est à sa place, dans sa classe mais sans sortir de leurs places attribuées. De ce fait, avant même de poser la question de l'émancipation de l'art il convient de savoir de quel type d'émancipation parlons-nous ?

L'ÉTUDIANTE. Alors, selon vous, l'émancipation dont on parle généralement renforcerait la segmentation de la société en classes et en statuts sociaux, au sens où, à chaque groupe social correspondrait un certain degré d'émancipation? À chaque classe serait associé un niveau maximum de pensée et de sensibilité... Quelle est l'alternative que vous proposez pour redéfinir l'émancipation selon des critères égalitaires?

RANCIÈRE. J'appelle la situation dont vous parlez « le partage policier du sensible : l'existence d'une relation « harmonieuse » entre une occupation et un équipement, entre le fait [...] d'exercer des occupations définies et d'être doté de capacités de sentir, de dire et de faire qui conviennent à ces activités » (2008 : 48). L'alternative que je propose est une rupture de cet accord entre une occupation et une capacité. Les capacités de « sentir et de parler, de penser et d'agir n'appartiennent à aucune classe particulière », elles appartiennent à n'importe qui (2008 : 49). « L'intelligence collective de l'émancipation n'est pas la compréhension d'un processus global d'assujettissement. Elle est la collectivisation des capacités investies dans ces scènes de dissensus. Elle est la mise en œuvre de la capacité de n'importe qui, de la qualité des hommes sans qualité » (2008 : 55).

BOAL. Cela est tout à fait juste. C'est pour cela que nous avons lutté pour un système théâtral populaire qui permette à tous de devenir acteurs et qui soit au service des opprimés. « Un système ne s'invente pas comme ça. Il apparaît toujours en réponse à un éveil et à des besoins esthétiques et sociaux » (2009 : 61).

L'ÉTUDIANTE. Si je comprends bien votre pensée Jacques Rancière, l'art politique (et donc le théâtre politique) est l'art qui crée du « dissensus », c'est-à-dire qui multiplie les formes de l'entendement dans un chaos qui stimule la réflexion.

RANCIÈRE. Ce que j'entends par dissensus n'est pas le conflit des idées ou des sentiments. C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve touché à la politique car la politique reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs.

L'ÉTUDIANTE. La division instaurée au théâtre entre la scène et la salle grâce à ce quatrième mur invisible qui matérialise la division entre acteurs et spectateurs doit-elle être supprimée ? Devons-nous percevoir cette séparation comme une rupture entre les citoyens actifs et les citoyens passifs? Auguste Boal, vous décrivez ce phénomène fondateur du théâtre comme une conséquence de l'intervention des classes dominantes qui se sont emparées des « fêtes » du peuple pour y établirent leurs cloisons (2009 : 11). Comment pouvons-nous ôter ces cloisons ?

BOAL. C'est justement ce que j'ai essayé de faire avec « le Théâtre invisible [autre branche du Théâtre de l'opprimé] qui n'a rien à voir avec le happening ou avec ce qu'on appelle Théâtre-guérilla. Car il s'agit dans ces cas-là vraiment de théâtre : la frontière entre acteurs et spectateurs se fortifie aussitôt, ces derniers sont réduits à l'impuissance. Un spectateur est toujours moins qu'un homme! » Contrairement à ces modèles, « le théâtre invisible abolit les rituels: on libère complètement l'énergie théâtrale. L'impact de ce théâtre libre est beaucoup plus violent et plus durable. » (2009 : 40). Il faut l'humaniser le spectateur et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs.

Toutes ces expériences de théâtre populaire n'ont qu'un seul et même but : libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde.

RANCIÈRE. L'idée de ces « images achevées du monde » dont parle Augusto Boal rejoint ce que je nomme « le tissu consensuel du réel ». Selon moi, l'art critique est « l'art qui déplace les lignes de séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction : distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité : celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est objet et celle qui est sujet » (2008 : 85) Tout comme on pourrait l'observer dans la participation des citoyens aux affaires publiques ou à une session de théâtre-forum : la politique « commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre comme de la parole discutant sur le commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps » (2008 : 67)

ACTE III. UN NOUVEAU THÉÂTRE? Le théâtre des possibles...

L'ÉTUDIANTE. Devrions-nous donc inventer un nouveau type de théâtre?

BOAL. C'est ce que j'ai essayé de faire avec le Théâtre de l'opprimé. « J'ai aussi voulu donner quelques preuves du fait que le théâtre est une arme. Une arme très efficace. C'est pour cela qu'il faut lutter pour lui. C'est pour cela que les classes dominantes essaient de façon permanente de confisquer le théâtre et l'utiliser comme instrument de domination. En agissant ainsi elles déforment le concept même de ce qu'est le « théâtre ». Mais le théâtre peut aussi être une arme de libération. Pour qu'il le soit, il faut créer les formes théâtrales adéquates. Il faut le changer » (2009 : 7).

RANCIÈRE. Il me semble que le Théâtre de l'opprimé rentre lui aussi dans un modèle courant, qui est celui de l'art qui doit se supprimer lui même, c'est-à-dire que pour devenir politique le théâtre doit s'auto-annuler. On observe alors le « théâtre qui doit renverser sa logique en transformant le spectateur en acteur, la performance artistique qui fait sortir l'art du musée pour en faire un geste dans la rue, ou annule à l'intérieur même du musée la séparation de l'art et de la vie » (2008 : 62). Ceci ne me semble pas être la bonne solution, ni celle d'une pédagogie qui consiste en une immédiateté éthique en faisant passer un message direct par exemple. Je pense qu'il existe une troisième voie plus intéressante, celle de l'efficacité esthétique d'une distance ou d'une neutralité.

L'ÉTUDIANTE. Bertolt Brecht, a été un des grands fondateurs du théâtre politique avec la construction du théâtre « épique » qui visait l'apprentissage des théories marxistes. Que devons-nous converser de ses théories et de sa vision de « l'étrangeté » au théâtre comme moyen d'élucidation critique (Brecht, 1964)?

BOAL. Brecht (comme théoricien) ne défend pas la même vision du théâtre que celle que j'ai imaginée car il base son travail sur le personnage de la pièce. Pour le dramaturge allemand, le personnage « est le reflet de l'action dramatique qui progresse selon un jeu de contradictions de l'infrastructure économique et des valeurs morales » de la société (2009 : 51). En effet, dans ses pièces, l'acteur doit s'effacer afin de ne pas créer d'indentification avec le personnage afin que les spectateurs conservent leurs consciences critiques en éveil. Contrairement au théâtre de Brecht, le Théâtre de l'opprimé se focalise sur les spectateurs et sur leurs capacités créatives à réinventer des personnages adaptés à un problème social ou politique. On tente ainsi de rétablir la pleine liberté du personnage à l'intérieur des schémas rigides de l'analyse sociale.

RANCIÈRE. Je pense, au contraire, que l'aspect anti-illusionniste des pièces de Brecht est encore aujourd'hui le moyen le plus pertinent de faire naître une réflexion critique chez les spectateurs. Comme le dramaturge allemand, je crois que la « distance » esthétique est la seule méthode efficace de l'art politique. « Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique » (2008: 91).

L'ÉTUDIANTE. L'idée d'un théâtre populaire pas seulement limité aux goûts et aux représentations de la classe dominante n'est pas nouvelle. Pourtant, on continue à observer une véritable rupture entre la culture érudite de l'élite intellectuelle et la culture que consomme la majorité de la population. L'art contemporain reste encore incompréhensible et les représentations qu'il propose n'ont pas d'écho pour les classes populaires. Comment remédier à ce problème?

BOAL. La question du théâtre populaire est fondamentale pour moi. Le Théâtre de l'opprimé a justement été créé en prenant le point de vue du prolétariat opprimé et des classes qui n'ont pas d

l'espace d'expression dans nos démocraties. L'art contemporain n'est pas inaccessible car il utilise des symboles qui ne sont ni partagés ni compréhensibles par ces classes opprimées. Par exemple, lors d'une expérience de théâtre populaire au Pérou j'ai pu comprendre que le symbole de l'exploitation le plus parlant pour les enfants cireurs de chaussures n'était pas la « veille figure d'Uncle Sam » mais celle d'un clou au mur qui représentait l'exploitation des propriétaires (2009 : 18). La majorité des gens du peuple se sent exclue de l'art contemporain car il reflète les codes sociaux d'une élite.

RANCIÈRE. Pour parvenir à un théâtre populaire « il nous faut donc un autre théâtre, un théâtre sans spectateurs : non pas un théâtre devant des sièges vides, mais un théâtre où la relation optique passive soit soumise » au drame (2008 : 10). Cependant, je ne prône pas l'annulation du théâtre et des spectateurs mais je défends un théâtre capable de rendre les spectateurs (le peuple) maîtres de leurs destins, et d'avoir plusieurs formes d'interprétations du monde. Il nous faut un théâtre qui stimule notre pensée critique au lieu de nous séduire.

BOAL. Tout comme Jacques Rancière, je souhaite un théâtre qui rende les spectateurs maîtres de leurs destins, qui libère le peuple opprimé, mais je pense que ceci n'est possible que par une transformation radicale du théâtre. « Il faut abattre les cloisons » et il faut éliminer l'appropriation privée des personnages par les acteurs individuels grâce notamment au système du joker (intermédiaire entre les acteurs et les spectateurs) (2009 : 11).

L'ÉTUDIANTE. Pensez-vous que le Théâtre de l'opprimé soit adapté pour une réalité comme la France et le Portugal? Je vous pose cette question tout en sachant que ces deux pays comportent en leur sein une grande diversité sociale et culturelle. Pourtant, il semble que le Brésil est une tradition récente - mais très vive - de participation publique, notamment dans le domaine de la santé ou des budgets participatifs que beaucoup de pays d'Europe n'ont pas. D'un autre côté, il existe un niveau d'éducation moyenne en France qui me fait douter de l'efficacité de ces méthodes dans l'émancipation intellectuelle des spectateurs...

BOAL. « Chaque public veut des pièces qui confirment sa vision du monde [...]. La *Volksbühne*, berceau du théâtre épique moderne, aurait été impensable sans ses soixante mille abonnés prolétariens [...]. Il serait tout aussi absurde de donner *La Mère* de Brecht sur Broadway que *La Nuit de l'iguane* devant les syndicats de Berlin » (2009 : 62). Le théâtre que j'ai inventé n'est pas un dogme, j'ai lancé des idées qui veulent être réinventées, transformées ou chamboulées. Comme le faisait Bertolt Brecht, le travail est en permanente remise en cause et amélioration comme un work in progress.

L'ÉTUDIANTE. Face à une crise généralisée du financement de la culture, quelles sont les solutions que vous proposez pour permettre au théâtre de survivre dans ce contexte économique hostile?

BOAL. Le système du joker, qui est l'intermédiaire entre l'action sur scène et les spectateurs, « répond à des finalités esthétiques et économiques » (2009 : 63). Le théâtre manque cruellement de financements car il est considéré un produit superflu, « il lui manque un véritable marché de consommation [...]. Dans un tel contexte d'hostilité, le joker permet de monter n'importe quel texte avec un nombre très limité de personnages » et de « réduire les coûts de mise en scène » (2009 : 67).

RANCIÈRE. Nous savons tous la dépendance des arts envers le marché et les pouvoirs publics. Malheureusement, même l'art que se dit « résistant » se transforme en spectacle marchand en voulant justement dénoncer la société du spectacle. Je pense que le cliché de l'artiste libre et rebelle est à déconstruire car ils ne sont pas plus rebelles que le reste de la population. L'art apparaît

comme un paradoxe à double face et doit jongler entre une image de résistance et une nécessité économique de se vendre (Rancière, 2004).

L'ÉTUDIANTE. C'est un portrait assez pessimiste mais réaliste que vous tracez ici. L'art semble en effet cousu de paradoxes, c'est pourquoi il reste un sujet de débat si passionnant. Merci à vous deux d'avoir répondu à mes questions. C'est au tour de la salle maintenant de s'exprimer...

Les participants s'agitent pour pouvoir poser leurs questions. Un micro passe entre les membres de la salle. Jacques Rancière et Auguste Boal attendent patiemment la première remarque du public, un léger sourire sur les lèvres.

FIN

CONCLUSION

Cette simulation de pièce, que nous avons nommée de «pièce sociologique » avait pour objectif de confronter les idées de deux auteurs sur le théâtre politique en utilisant les propres instruments du théâtre. Le format de ce travail nous a alors permis de présenter plusieurs manières de penser le rapport entre art et politique sans trancher sur l'une plus qu'une autre. Malgré une dose de fiction ajoutée aux personnages de Jacques Rancière et Augusto Boal, nous avons essayé de retranscrire le plus fidèlement possible - malgré toutes les limites propres à cet exercice - ce que pourrait être le dialogue entre ces deux auteurs s'ils se rencontraient.

À la lecture des deux auteurs et des œuvres complémentaires à ce travail, nous pouvons pu observer de nombreuses différences entre la proposition de « distance critique » de Rancière et celle des « spect-acteurs » de Boal. Tous deux idéologiquement orientés vers le marxisme, leurs préoccupations pour une possible « émancipation » du spectateur nous a paru une bonne raison de les comparer.

Le choix de ce thème de travail a d'autre part été motivé par un intérêt personnel pour l'art et le théâtre notamment comme forme d'engagement politique. Cette question a d'ailleurs été transversale dans tous mes travaux, que ce soit sur l'engagement du sociologue, de l'artiste ou du spectateur. En effet, la question de l'intervention sociale et politique dans le monde qui nous entoure est une préoccupation constante.

Le théâtre politique est un sujet particulièrement intéressant car il soulève de nombreuses interrogations sur le rapport entre art et politique, mais aussi des questions d'efficacité de l'art et de responsabilité de l'artiste envers la société.

Des initiatives récentes comme celles proposées par le groupe Théâtre législatif d'étudiants portugais (Estudantes por emprestimo), par des associations de théâtre de l'opprimé dans de nombreux pays, par le groupe du théâtre de l'opprimé de Paris du fils de son créateur Julian Boal montrent à quel point le théâtre politique est encore vivant et qu'il doit encore être faire l'objet d'investigation.

Au vue des conclusions de Jacques Rancière, nous devons restés vigilants quant aux exigences et à une tendance utilitariste que nous imposons à l'art. Comme le souligne Adorno, « la fonction sociale de l'art est de ne pas avoir de fonction ».

Contrairement à ceux qui pensent que la spectatrice et le spectateur sont condamnés par le fait de « voir », le philosophe affirme que l'émancipation des spectateurs passe par leur capacité de voir ce qu'ils voient et de savoir quoi en penser et quoi en faire.

Enfin, le système théâtral que nous propose Boal est une arme mais, comme n'importe quelle arme, elle doit être utilisée avec précaution et naître d'une demande des propres victimes de l'oppression. À présent, il serait intéressant de poursuivre les recherches en sociologie sur une méthode de Théâtre de l'opprimé encore peu répandue, celle du Théâtre législatif.

BIBLIOGRAPHIE

Boal Augusto (2009) [1996], Théâtre de l'opprimé, La découverte / Poche, Paris.

Brecht Bertolt (1964), « le petit Organon pour le théâtre » in Estudo sobre TEATRO. Para uma arte não-aristotélica. Lisboa: Portugália Editora.

Brecht Bertolt (2003) [1953], Don Juan d'après Molière, Scène ouverte, Éditions de l'Arche, Paris

Marx Karl (2008), Sociologie critique, pages choisies, traduites et présentées par Maximilien Rubel, Petit Bibliothèque Payot.

Oneto Paulo Domenech(2004), A que e como resistimos : Deleuze e as artes, in Nietzsche / Deleuse : Arte, Resistência, Simposio Internacional de filosofia, organizador : Daniel Lins, Fortaleza.

Rancière Jacques (2008), Le spectateur émancipé, La Fabrique Éditions, Paris.

Rancière Jacques (2004), Sera que a arte resiste a alguma coisa? In Nietzsche / Deleuse : Arte, Resistência, Simposio Internacional de filosofia, organizador : Daniel Lins, Fortaleza.

Soeiro José (2006), Do espectador ao espect-actor, Momentos do Teatro do Oprimido em Portugal, tese de licenciatura em sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Références Internet:

False Aurore (1999), Le Théâtre Politique, <<http://litteranet.chez.com/html/dossiers/tp.html>>

Soeiro José (2006), O teatro como política contra a política como teatro, <http://www.esquerda.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1294&Itemid=67>

Groupe de théâtre législatif: <<http://estudantesporemprestimo.wordpress.com/>>

Compagnie de théâtre de l'opprimé NAJE (Nous n'abandonnerons Jamais l'Espoir) <<http://www.naje.asso.fr/>>

Compagnie Le théâtre des possibles, <<http://www.theatredespossibles.com/>>